



Storia, filosofia e scienze sociali

Mario Galzigna

Rivolte del pensiero

Dopo Foucault,
per riaprire il tempo

Bollati Boringhieri



Presentazione

Tra le insegne del nostro tempo c'è la «disperanza». Neologismo che capta, meglio del lessico convenzionale dell'afflizione, un'atmosfera collettiva della mente: non tanto il tetro scoramento che impiomba il cielo sopra di noi, quanto l'idea ormai assuefatta della sottrazione di futuro. Contro questa mansuetudine arresa allo stato di cose, il pensiero può e deve tornare alla sua vocazione insorgente, spaesante e sovvertitrice. In un saggio che riparte dalla tessitura di saperi e pratiche cara a Foucault, Mario Galzigna rianima un esercizio riflessivo che sembrava ormai consegnato agli archivi, anche a quelli della rivolta. La sua prosa di passione si innerva con le invenzioni concettuali, i regimi discorsivi, le forme estetiche e le oltranzes di insorti illustri. Con i «nodi» polisemici a cui ricorre poeticamente lo psichiatra Laing per condensare le ambivalenze dell'identità, innovando l'orientamento terapeutico. Con le trasgressioni libertine alla Diderot, giochi dell'intelletto poi umiliati in malattie dell'anima o ridotti a perversioni da curare. Con le disgiunzioni creative di Magritte, che fa convivere sulla stessa tela «la chiarezza dell'ombra e l'ombra della chiarezza». Con il teatro della crudeltà di Artaud, dove la parola si dilata nel gesto e rompe l'involucro che la separa dalla vita. Tutte figure affratellate dall'attitudine a destabilizzare scenari chiusi, consolidati. Forse perché – come osserva poco prima di morire un altro grande rivoltoso, l'antropologo brasiliano Darcy Ribeiro – «è meglio sbagliare ed esplodere che prepararsi per il nulla».

Mario Galzigna, già docente di Etnopsichiatria e Storia della cultura scientifica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, ha insegnato in atenei stranieri (Boston, Ginevra, Parigi, Marsiglia, Rio de Janeiro) e in scuole di specializzazione per psicologi. Tra i suoi libri: *La malattia morale. Alle origini della psichiatria moderna* (1988) e *Il mondo nella mente. Per un'epistemologia della cura* (2006). Ha curato *La sfida dell'altro. Le scienze psichiche in una società multiculturale* (1999), *Volte dell'identità. Le scienze psichiche, l'altro, lo straniero* (2001), *La follia reclusa* (2007), *Foucault, oggi* (2008), classici della psichiatria – Jean-Étienne Esquirol, Étienne-Jean Georget e Ludwig Binswanger – e testi di Michel Foucault: alcuni corsi tenuti al Collège de France (*Il governo di sé e degli altri*, 2009, e *Il coraggio della verità*, 2011) e la prima versione integrale di *Storia della follia nell'età classica* (2011).

Saggi

Storia, filosofia e scienze sociali

Mario Galzigna

Rivolte del pensiero

Dopo Foucault, per riaprire il tempo



Bollati Boringhieri

© 2013 Bollati Boringhieri editore
Torino, corso Vittorio Emanuele II, 86
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

ISBN 978-88-339-7249-7

Immagine di copertina:
Piero di Cosimo, *Costruzione di un edificio*, 1514-18, particolare.
Ringling Museum of Art, Sarasota.

Schema grafico della copertina: Noorda Design

www.bollatiboringhieri.it

Prima edizione digitale giugno 2013
Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata

Prologo

Dopo Foucault: un'espressione volutamente ambigua e contraddittoria. Indicando, alla lettera, una posterità cronologica, essa può comunque configurarsi in diverse maniere: la continuità, l'esegesi, il discepolato, la differenziazione, la discontinuità, l'oblio, la radicale contrapposizione. Non mi riconosco in nessuno di questi orizzonti. Mi ritrovo, invece, nella posizione di chi ha cercato di usare l'opera e l'insegnamento di Michel Foucault:¹ e lo ha fatto all'interno del tentativo di rilanciare - ricollocandolo al centro dell'attuale scenario teorico-politico - un pensiero critico, antagonista, libertario. Altri autori, altre voci, altre esperienze, non solo intellettuali, mi hanno accompagnato nel viaggio rappresentato da questo libro, all'insegna di un pluralismo metodologico che mi ha sempre tenuto lontano dalle ortodossie e dalle «scuole»: trappole insidiose e vincoli paralizzanti che penalizzano ogni autentica libertà di pensiero.

L'uso di Foucault mette in primo piano almeno due distinte configurazioni del soggetto:² una realtà costituita, prodotta - esito di fattori determinanti - e una realtà costituente, produttiva, che si realizza attraverso svariati processi di soggettivazione. Questa seconda dimensione, sviluppata da Foucault durante gli ultimi anni della sua vita,³ mette in gioco un ruolo attivo del soggetto e il conseguente tentativo di superare un'epistemologia deterministica. Un tentativo che caratterizza oggi, dopo Foucault, lo spazio del nostro pensiero critico.

Un pensiero della libertà. Un pensiero in rivolta, che punta a destabilizzare gli assetti costituiti, i vecchi equilibri, le nuove gabbie normative, a volte mascherate o invisibili. Posso tuttavia pensare e progettare dei gradi di libertà solo a partire dalla consapevolezza dei meccanismi che mi condizionano e mi assoggettano. Dietro le maschere dell'io trascendentale, scopro dolorosamente i volti nascosti e temibili della costrizione, e quindi le matrici ineludibili della mia rivolta. Una consapevolezza laica, pessimistica, a volte tragica, smaschera sempre, dietro il velo della libertà filosofica, la fitta tramatura delle costrizioni mentali: ma rifiuta, al tempo stesso, di «far poggiare tutta la filosofia sull'inventario delle costrizioni mentali»,⁴ come pretendeva Lévi-Strauss nel 1969, in una illuminante intervista. Il concetto è una sorta di Giano bifronte: esito di una costrizione mentale, ma anche energia progettante, forza-invenzione, capacità di definire nuovi livelli di realtà e nuovi piani di consistenza. Si tratta di ribaltare l'affermazione pessimistica di Lévi-Strauss. Egli diceva nel 1969: «ciò che in apparenza è l'elemento più arbitrario del pensiero umano è in realtà rigorosamente determinato».⁵ L'assunto viene ripetuto, poco dopo,

quasi alla lettera: «persino nelle sue manifestazioni in apparenza più libere, lo spirito umano è sottomesso a costrizioni rigorosamente determinanti».6 Nella sua unilateralità, si tratta di un assunto strategico e ribaltabile, proprio perché lega indissolubilmente determinismo e libertà: fino a spingermi, con un rovesciamento paradossale, a considerarli due fattori intercambiabili. Potrei allora dire, all'inverso: ciò che in apparenza è rigorosamente determinato gode, in realtà, di insospettiti gradi di libertà.

Lo studio delle costrizioni viene considerato da Lévi-Strauss come il luogo geometrico di tutta la sua ricerca.7 Allo stesso modo, lo studio del soggetto costituito e determinato può essere considerato il luogo geometrico della ricerca genealogica inaugurata da Foucault. Ma con una differenza non irrilevante: il funzionamento del potere come istanza che produce soggettività rivela tutta la sua efficacia – e insieme le sue specifiche linee di fragilità – soprattutto entro un'ottica politica e strategica, utilizzabile anche nella prospettiva di un rovesciamento dei rapporti tra soggetto e dispositivi: tra soggetto e meccanismi del controllo. Il valore aggiunto di un'ottica politica, al di là dei suoi esiti pratici, può essere quindi commisurato anzitutto sul terreno epistemologico, laddove emerge la complessità e la reversibilità di un duplice movimento. Dal soggetto alla relazione di potere che lo ingloba e lo definisce. Dalla relazione di potere al soggetto, capace di confermarla, di modificarla o di sovvertirla.

Ritrovo questa circolarità fra costituito e costituente, fra tradizione e innovazione – oppure, per riprendere il lessico e le fila della mia argomentazione, fra assoggettamento e soggettivazione – in molte opere artistiche. La ritrovo, ad esempio, nel pannello *Costruzione di un edificio* (1514-18), che abbiamo scelto come immagine di copertina: opera del pittore fiorentino Piero di Cosimo, considerata dai critici intrigante,8 enigmatica e in ogni caso di difficile interpretazione – come è stato scritto – se non altro perché non se ne conosce la destinazione.9 Una spalliera o la parte frontale di un cassone, all'interno di una sala fiorentina, sono il probabile supporto della situazione rappresentata. Credo che la costruzione, pur rimanendo una componente di primo piano della scena, non sia stata concepita come «protagonista principale».10 Il dipinto, in realtà, si articola su due livelli distinti, entrambi importanti e legati tra loro da una relazione enigmatica: da un lato, infatti, il palazzo, raffigurato come opera quasi finita, dall'altro lato, in posizione di deuteragonista, lo spazio antistante, animato dal fervore di un'operosità collettiva presentata, in tutta evidenza, come matrice operativa della costruzione architettonica. È il lavoro degli operai collocati di fronte al palazzo (muratori, falegnami, facchini, scalpellini ecc.), certamente non riferibile agli spazi interni – invisibili poiché la luce non passa attraverso le finestre –, che ha reso possibile

la costruzione dell'edificio. Ma la successione temporale dei due livelli - attività lavorativa vista nel suo svolgimento e costruzione finita, o quasi finita - non viene né rappresentata né rispettata dal dipinto, che colloca questi due livelli sul terreno di una paradossale ed enigmatica contemporaneità: il *pathos* che attraversa sotterraneamente l'opera è prodotto dalla giustapposizione tra la febbrile operosità delle maestranze e la serena compostezza delle forme architettoniche dell'edificio quasi finito. D'altronde, questa segmentazione dell'unità compositiva rappresentava quello che Panofsky - presentando due cicli pittorici di Piero di Cosimo dedicati al passaggio dall'età della pietra all'età del metallo - definì un «espedito, comune nella pittura tardomedievale e rinascimentale», che tendeva a «dividere» la scena in «due metà di carattere simbolicamente contrastante».11 In certi casi, anche quando Piero non segmenta l'unità compositiva di un'opera, il presente, colto e rappresentato, di una parte del quadro, contiene al suo interno un dinamismo diacronico spesso confermato e rafforzato da altre parti dello stesso quadro: in un dipinto che appartiene al ciclo delle *Storie di Vulcano - Vulcano ed Eolo* (Ottawa, National Gallery, 1485-90 ca) -, Vulcano, che insegna all'uomo il dominio e l'uso del fuoco, viene raffigurato mentre forgia, con l'incudine e il martello, un ferro di cavallo. Vulcano il fabbro. Vulcano come ipostasi divina del mito rinascimentale dell'*Homo faber*, non ancora corroso dalle insidie della malinconia.12 Vulcano, colto nell'ambito di un'azione *in fieri*, che modella il ferro e domina il fuoco con l'aiuto di Eolo. Al centro un cavaliere, che osserva con curiosità e stupore la scena. Più a destra, nella parte inferiore, un giovane dormiente. Lungo il lato destro, in basso, una coppia con bambino. In alto, alcuni «zelanti discepoli» di Vulcano - così li definisce Panofsky - che avviano la costruzione di un edificio, «mettendo insieme», come prescriveva Vitruvio, «tronchi non squadrati ed intrecciando ad essi dei rami».13 La lavorazione del ferro attraverso l'uso del fuoco rappresenta l'uscita dalla preistoria, mentre la costruzione di un edificio *more vitruviano* rappresenta una «tecnologia» arcaica, destinata a evolversi. Commenta Panofsky: «Quattro vigorosi lavoratori erigono la struttura di una casa primitiva. Possiedono già alcuni utensili, come chiodi, martelli e seghe, ma impiegano ancora tronchi d'albero non squadrati, il che corrisponde esattamente a quanto Vitruvio e numerosi suoi seguaci rinascimentali ci dicono sulla primissima fase tecnologica della civiltà umana».14 Appare evidente, qui, la compresenza di piani temporali differenti all'interno dello stesso dipinto.

Ma torniamo ora alla *Costruzione di un edificio*. Secondo Mina Bacci, quest'opera di Piero si ispira alla costruzione del tempio di Salomone, il re biblico.15 Secondo Anna Forlani Tempesti ed Elena Capretti essa si ispira al progetto, mai realizzato, di costruire un

palazzo per Lorenzo il Magnifico.¹⁶ A prescindere dalle argomentazioni storico-filologiche a favore di queste o di altre tesi, è importante osservare che l'edificio raffigurato da Piero, al di là della sua identità storica specifica, forse indecidibile, rappresenta un concetto astratto di edificio e un ideale rinascimentale di costruzione. È il lavoro umano, visto nella sua attuale concretezza, che realizza questo ideale estetico e che conquista, nella *Costruzione di un edificio*, una posizione centrale all'interno della scena. Due sono dunque i blocchi tematici dell'opera: da un lato il palazzo rinascimentale raffigurato nella sua compiutezza, dall'altro lato l'operosità dei manovali nello spazio antistante il palazzo, rappresentata nei dettagli del suo svolgimento; «ogni minimo dettaglio», scrivono Umberto Eco e Omar Calabrese riferendosi all'insieme del dipinto, «testimonia l'attività del fare»: un'attività proiettata verso la realizzazione di un desiderio di bellezza e di perfezione. Vengono in mente, al proposito, alcune affermazioni di Gilles Deleuze nei suoi *Dialogues* con Claire Parnet,¹⁷ laddove la dimensione del desiderio e quella dell'operare, del costruire, vengono strettamente intrecciate, fino a sfociare nella creazione di nuovi modi di esistenza e nell'invenzione di nuove possibilità di vita. Stando a Deleuze, non esiste desiderio se non nel costruire e nell'operare. Rovesciando la formulazione, potremmo anche affermare, tenendo presente il dipinto di Piero, che non esiste costruzione senza desiderio. Un desiderio di perfezione e di bellezza. Un modo di esistenza. Un ideale di vita.

Entrando nei dettagli, Maurizia Tazartes ha giustamente osservato che quest'opera di Piero, «a differenza di altre composizioni affollate di umanità, più che di edifici ... privilegia prospettiva e architettura».¹⁸ Una prospettiva, vorrei aggiungere, che si realizza sia nel disegno dell'edificio sia nella disposizione delle varie attività manuali attorno a un asse centrale; attorno, cioè, a un'ideale linea retta, ortogonale rispetto allo spazio antistante la costruzione, che divide il palazzo in due parti eguali e lungo la quale si dispongono, enigmaticamente, un cavallo e il suo cavaliere (probabilmente il pittore stesso), messi a fuoco mentre escono dalla scena: potrebbe trattarsi di una sottile astuzia di Piero, che alla temporalità astratta - essenziale, compiuta, quasi metafisica - del fare, dell'agire e del costruire giustappone una temporalità concreta e vissuta, capace, letteralmente, di lasciarsi alle spalle la situazione rappresentata.

Tutta la tradizione iconografica religiosa, ben presente anche se originalmente interpretata da Piero, lascia il posto, qui, a prospettive, a linee di fuga, a soluzioni architettoniche, a quella «fervida attività» che «anima tutti, con un curioso effetto metafisico»:¹⁹ e quindi ai nuclei portanti dei suoi processi di soggettivazione.

Le eredità e le tradizioni, appartenenti, come si diceva, alla

dimensione di una soggettività costituita, vengono qui, in qualche modo, messe tra parentesi - o, più semplicemente, messe in secondo piano - per far emergere processi di soggettivazione che rinviano anche alla personalità, ai gusti, alle inclinazioni di Piero. È ciò che mi piace chiamare la cifra individuale dell'opera: il suo surplus creativo, non riducibile alla trama dei significati condivisi e al gioco delle influenze culturali che la condizionano. Il lavoro di Panofsky e della scuola di Warburg va in questa direzione: un lavoro ricco, necessario, ma insufficiente a mettere a fuoco l'originalità e la specificità irripetibile di un'opera. Sono convinto che alcuni passaggi del primo capitolo della *Storia della follia* di Michel Foucault, dedicati all'immagine nella cultura rinascimentale, tocchino implicitamente questo problema, anche in assenza di riferimenti specifici. Vediamo.

«Tra il verbo e l'immagine, tra ciò che è raffigurato dal linguaggio e ciò che è detto dalla plastica, la bella unità comincia a disgregarsi; un solo e unico significato non è loro immediatamente comune». E ancora: «La pittura ... si immerge in un'esperienza che si allontanerà sempre più dal linguaggio, a dispetto dell'identità superficiale del tema». E poco dopo: «Paradossalmente, questa liberazione deriva da un dilatarsi di significato, da un automoltiplicarsi del senso ... Il significato non si trova più in una percezione immediata, la figura cessa di parlare di se stessa; tra il sapere che la anima e la forma in cui si trasporta si scava un vuoto. Essa è pronta per l'onirismo». E per concludere: «Questa è la conversione fondamentale del mondo delle immagini: il vincolo di un significato moltiplicato lo libera dalla costrizione delle forme. Sotto la superficie dell'immagine si insinuano tanti significati diversi che essa non presenta più che un volto enigmatico».²⁰

In effetti, i tratti distintivi della *Costruzione di un edificio* non sono connessi soltanto alle coordinate culturali dell'epoca. Esse vengono in parte trascese dalle scelte tematiche e formali del pittore fiorentino: scompaiono infatti sia i riferimenti mitologici sia quelli religiosi e cristiani, per lasciare spazio all'idea-forza - presente, in svariate maniere, in tutta l'opera di Piero - dell'*Homo faber*. Dell'uomo dedito alla «costruzione», al progetto che dischiude il tempo della civilizzazione a un futuro possibile. Il presente, non più definito, in maniera univoca, dal peso della tradizione e delle eredità culturali, si apre su scenari futuribili, dove progettazione e utopia diventano contenuti dinamici della temporalità. Ciò che rende possibile l'utopia, il sogno, l'onirismo, per dirla con Foucault, e il trionfo della differenza fuori dai vincoli della ripetizione, è proprio questa proliferazione di significati e questa eccedenza di senso: un'eccedenza che anima il mondo delle immagini e che venne percepita dai contemporanei come stranezza. Giorgio Vasari, grande biografo e artista - strettamente legato alla corte medicea - sottolinea infatti, parlando di Piero, «la

stranezza del suo cervello et il cercare che e' faceva delle cose difficili».21 Questo «amico della solitudine» provava «piacere» soltanto «quando pensoso da sé solo poteva andarsene fantasticando e fare i suoi castelli in aria». Stava sempre «rinchiuso e non si lasciava veder lavorare, e teneva una vita da uomo piuttosto bestiale che umano», e «per la bestialità sua fu più tosto tenuto pazzo». Non è che «non avessi fede, ché era zelantissimo, ancor che nella vita fusse bestiale».22

L'ecceденza di senso dei suoi quadri, il suo grande amore per gli animali e il frequente prevalere di motivi profani, fuori dai vincoli della tradizione mitologica e religiosa: altrettanti motivi che rendono comprensibile l'approccio di Vasari e la curvatura psicologista del suo giudizio critico. Una curvatura, del resto, presente, *mutatis mutandis*, anche nella raffinata esegesi di Panofsky, quando deve spiegare la presenza, in Piero, di un «atavismo emotivo» che appare «del tutto compatibile col più alto grado di raffinatezza estetica e intellettuale». Emerge insomma, nei quadri di Piero, la «reminiscenza subconscia di un primitivo cui è capitato di vivere in un periodo di squisita civiltà». Piero, conclude Panofsky, «sembra aver ri-sperimentato le emozioni dell'uomo primevo: tanto il brivido creativo dell'umano che si risveglia, quanto le passioni e i terrori del cavernicolo e del selvaggio».23 L'apertura psicologista, qui, trova spazio nel momento stesso in cui la curvatura riduzionista dell'analisi mostra i suoi limiti e la sua insufficienza: quando cioè viene problematizzato quello che Georges Didi-Huberman, in un'acutissima critica a Panofsky, definisce un «rigoroso determinismo storico», capace di espellere «i resti», gli scarti, i significati equivoci o addirittura antitetici - veri e propri «sintomi» - non previsti entro «l'unità della sintesi» di tipo neokantiano che ha funzionato come presupposto dell'analisi iconologica.24

L'ecceденza di senso, slegata dal riferimento esplicativo a una tradizione, apre dunque lo spazio a un affondo di tipo psicologico, o addirittura psicoanalitico, che ha più volte caratterizzato l'approccio all'opera di Piero. Giustamente celebre e quanto mai attuale, in questa prospettiva, l'interpretazione dei surrealisti. In una loro importante rivista degli anni trenta, «Minotaure», edita e diretta da Albert Skira, Georges Pudelko pubblica un articolo su *Piero di Cosimo, peintre bizarre*,25 in cui l'opera del pittore fiorentino viene ricondotta a una duplice matrice ispirativa, il cosmo e l'inconscio. Sentiamo.

In età rinascimentale, «l'opera d'arte era considerata come un piccolo universo, corrispondente al macrocosmo della natura. Ancorato al regno delle idee, un altro mondo, misterioso, totale, sorge con la spontaneità di un vulcano, poiché l'immaginazione produttrice dell'artista attinge alle sfere dell'assoluto nelle regioni in cui l'elemento allucinatorio è alimentato dalle sorgenti dell'inconscio». E ancora: «l'inconscio accompagna la chiarezza dello spirito, inseparabile, come

l'ombra del corpo umano. Ed è soltanto l'inconscio che crea la poesia dell'oggetto, che incanta l'ambiente con una forza magica». Piero di Cosimo è «una personalità in cui le forze immense della pittura fiorentina del Rinascimento si trasformano, come in nessun altro maestro, in visione grandiosa del cosmo e dell'inconscio».26 Pudelko utilizza, per questa sua interpretazione analitica, il classico lavoro di Ernst Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*,27 dove la magia naturale esprime l'accordo e la «simpatia» di tutte le creature, dove «il mago unisce il cielo e la terra e mette le regioni inferiori in stretto contatto con le forze del mondo superiore». In questo contesto, registro cosmico e registro critico-morale – lo aveva già osservato Foucault a proposito della concezione rinascimentale della follia – convivono e si integrano, pur salvaguardando la loro distinzione e la loro specificità. E la pittura di Piero di Cosimo esprime pienamente la complessa varietà e la meravigliosa ricchezza di questo panorama.

Nel primo capitolo di questo saggio riprendo la mia riflessione, qui appena avviata, sul rapporto tra soggetto costituito e soggetto costituente, tra necessità e libertà: una riflessione che assume, come spartiacque, la centralità dell'*Erlebnis*, del vissuto, dell'evento, in esplicita opposizione alle filosofie – in *primis* quella di Heidegger – che separano il categoriale e l'empirico. Coerentemente con questa posizione, lo sviluppo dei temi e dei problemi viene affiancato da due momenti narrativi: due narrazioni di avvenimenti che mi hanno coinvolto e che si sono svolti all'interno di due Servizi di Salute Mentale, cioè in contesti psichiatrici. Per comprendere le logiche della cura, oltre che la soggettività complessa e contraddittoria dei pazienti, ho fatto ricorso sia alle risorse di un approccio empatico, sia, sul piano filosofico, a una metodologia antidialettica, ispirata alla sintesi disgiuntiva di matrice kantiana e deleuziana.

Nel secondo capitolo mi riferisco, per riproporre e per reinventare il concetto di sintesi disgiuntiva, all'opera di René Magritte, e in particolar modo a una celebre tela, *L'impero delle luci*. La gravidanza dei contenuti figurativi dei quadri di Magritte viene valorizzata, anche sulla scorta dei suoi scritti, come terreno favorevole a sintesi disgiuntive e a disgiunzioni creative.

Nel terzo capitolo rimetto in scena i concetti di sintesi disgiuntiva e di disgiunzione creativa, utilizzando, tra l'altro, alcuni contributi provenienti dalla ricerca antropologica ma anche una mia narrazione dell'esperienza vissuta in Brasile, «terra dei contrasti».

Nel quarto capitolo cerco di impostare una critica della «ragione libertina», nella quale l'esperienza storica dei libertini settecenteschi, tra Sade e Restif de la Bretonne – sempre al confine tra normalità e perversione – rivela il suo misconosciuto e contraddittorio potenziale

sovversivo.

Nel quinto capitolo presento un grande esempio di rivolta individuale – quella di Antonin Artaud –, che è stata, al tempo stesso, rivolta poetica, esistenziale e schizofrenica: una rivolta che gli esegeti dei testi di Artaud (soprattutto psichiatri, filosofi e accademici) hanno cercato, invano, di interpretare in termini patologici o di impoverire in chiave riduzionistica.

Il brevissimo Poscritto riprende la mia proposta di riaprire il tempo, scongiurando le insidie e le seduzioni di una costellazione psichica individuale e collettiva – la malinconia – incapace di reinventare il futuro.

Venezia, aprile 2013

Ringraziamenti

Molti sono gli amici, gli autori e i colleghi con i quali ho discusso, ieri e oggi, i temi del libro: *in primis* Giacomo Marramao. Dalle nostre libere discussioni è nata l'idea di questo saggio.

Voglio ricordare, qui, un maestro e un amico che ci hanno lasciato troppo presto: Michel Foucault, i cui stimoli e suggerimenti mi hanno molto aiutato quando ho avviato le mie prime ricerche storico-epistemologiche, e a cui sono grato soprattutto per aver incoraggiato le mie idee, anche quando si discostavano dai suoi percorsi; Alessandro Fontana, con il quale ho frequentemente condiviso problemi, pareri e punti di vista, ma anche i vissuti, gli umori e gli stati d'animo che appartengono solo ai grandi sodalizi.

Altri affettuosi sodalizi intellettuali hanno preceduto e accompagnato la stesura di questo libro. Anzitutto quello con Pietro Barbetta: all'interno dei suoi seminari BDF (Bateson, Deleuze, Foucault) ho presentato e discusso alcuni temi portanti del mio lavoro. Quindi quello con Massimo Giuliani, che ha reso possibili i miei numerosi e proficui confronti con gli psicologi di area sistemica.

Il mio rapporto con la psichiatria deve molto a due direttori di DSM, Lodovico Cappellari ed Emanuele Toniolo, che mi hanno reso possibile un rapporto diretto con la dimensione clinica.

Nell'ambito dell'Università veneziana di Ca' Foscari, ringrazio per la loro disponibilità Umberto Margiotto - con il quale ho sviluppato, in questi anni, utili scambi all'interno del suo dottorato di Scienze della Formazione -, e i colleghi Luigi Perissinotto, Paolo Eleuteri e Glauco Sanga, che garantiscono il sostegno dei Dipartimenti da loro diretti al Seminario Interdisciplinare Permanente «La formazione e la cura», da me coordinato in collaborazione con Pietro Barbetta.

Devo molto anche ai continui scambi sui temi del libro con gli studenti dei miei due corsi universitari - Etnopsichiatria e Psichiatria clinica (Epistemologia e Storia), e Storia della Cultura scientifica - che ho tenuto all'Università Ca' Foscari di Venezia.

Infine ringrazio sia Maddalena Mapelli e i collaboratori del suo blog Ibridamenti, sia amici e colleghi con i quali condivido, in tre gruppi Facebook (L'ordine del discorso - Psichiatria e Filosofia - Bateson, Deleuze, Foucault), dibattiti sempre gestiti, un po' controcorrente, con finalità scientifiche assolutamente prevalenti.

Per quanto riguarda la mia esperienza brasiliana, sono grato a coloro che l'hanno incoraggiata e sostenuta: gli amici di Macondo (Carmelo Miola, Monica Lazzaretto, Mauro Furlan), i colleghi della UFRJ (Università Federale di Rio de Janeiro), tra cui Edson Saggese, e

soprattutto i colleghi della UERJ (Università Statale di Rio de Janeiro), tra i quali, primo fra tutti, Jurandir Freire Costa, che mi ha invitato. All'interno dei Seminari dell'Istituto di Medicina Sociale, da lui diretto, ho presentato e discusso, oltre a un intervento su Artaud, anche temi storico-epistemologici relativi sia alla psichiatria clinica sia all'orizzonte più generale e pluridisciplinare della follia e della schizofrenia. Sono grato a Francesco Bollorino, che nei canali telematici YouTube della rivista «POL.it» (Psychiatry on line Italia) da lui diretta, mi ha intervistato a più riprese sulla mia esperienza brasiliana.

Una menzione speciale per l'amico brasiliano Eduardo Bearzoti, studioso e uomo di teatro di origini friulane, che mi ha ospitato a San Paolo e che mi ha sostenuto, anche linguisticamente, nell'incontro con i Guaraní.

Rivolte del pensiero

1. Temi e narrazioni.

Quasi una prefazione

Ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio,
di quante non ne possa sognare la vostra filosofia.

William Shakespeare, *Amleto*, atto 1, scena 5

Centralità dell'esperienza

Perché ho voluto scrivere una prefazione? Per quale ragione, pur indicandola ancora con il suo nome tradizionale, l'ho concepita come il vero e proprio *incipit* del libro? La risposta alle due domande è già contenuta implicitamente nel titolo del paragrafo. Inscrivendo la prefazione in quello che Hegel definirebbe il processo di *attuazione* del libro, cerco di rendere subito evidente il nucleo essenziale del mio lavoro – cioè la centralità dell'esperienza – privilegiando un pensiero che sappia rapportarsi direttamente alla tragica temperie del nostro presente. Metaforicamente, ciò significa, tra l'altro, far uscire dal centro della scena Heidegger, il «pastore dell'essere»,¹ e con lui ogni filosofia disincarnata, incapace di un confronto diretto e radicale con la nostra attualità storica. Ma sarò più chiaro e più esplicito dopo aver sviluppato alcune necessarie considerazioni.

Nel suo significato letterale e comunemente condiviso, la prefazione, lo si sa, precede il libro; viene costruita – viene «fatta» – prima del libro (anche se spesso viene realmente scritta dopo il libro: *après-coup*, a cose fatte).

Questa quasi-prefazione, invece, non sta né prima né dopo il libro. Sul terreno ideativo, essa sta dentro il libro. Gli appartiene strutturalmente. Ne scandisce l'avvio effettivo, entrando subito *in medias res*. Già Hegel, nelle prime righe della *Fenomenologia dello spirito*, aveva problematizzato il senso di qualsiasi *Vorrede*, scrivendo che la sua prefazione non deve illustrare lo scopo, il «fine» (*Zweck*) dell'opera, ma deve immediatamente impegnarsi nel suo svolgimento, nella sua «attuazione» (*Ausführung*).² L'assunto hegeliano, implicitamente polemico verso ogni esplicitazione retorica preliminare dei fini e degli scopi – sviluppata da molti autori in ridondanti prefazioni autocelebrative – trova un significativo e dimenticato antecedente nella *Favola della botte*, pubblicata anonima da Jonathan Swift nel 1704.³ Nella breve *Preface* di questo racconto, lo scrittore di Dublino mette infatti alla berlina, in maniera autoironica, anche le numerose «prefazioni educate» (*polite prefaces*) nelle quali un autore,

a cui viene comunque riconosciuto «il diritto di presentarsi» ai lettori (*the right of presentation*), sceglie «temi satirici» (*topics of satire*): temi solo formalmente aggressivi rispetto al contenuto accattivante dei panegirici, presente in molte dediche o in molte epistole dedicatorie. In effetti, i temi della satira si rivolgono a tutti, e nessuno può viverli come offesa personale, mentre lo stantio e accattivante «contenuto del panegirico» (*the matter of panegyric*), dedicato di solito a una singola persona, o a due persone, provoca l'invidia e il risentimento di tutti coloro che non sono stati scelti come destinatari della dedica. «Un'ironia generale - scrive Swift in *An Apology* - attraversa la trama di tutto il libro» (*generally runs an irony through the thread of the whole book*). La stessa *Preface*, impostata sul registro generale dell'ironia, è un testo satirico e autoironico, ed è al tempo stesso una critica graffiante rivolta a ogni retorica della prefazione: una critica alla quale non si sottrae nemmeno la prefazione satirica, sempre mediatrice ed «educata» (*polite*), poiché priva il più delle volte, come si è detto, di un bersaglio specifico. Con la stessa radicalità, viene irrisa da Swift anche la pretesa di ritagliarsi, attraverso la prefazione, una posizione di privilegio rispetto a tutti gli altri autori, magari dietro la maschera della modestia (la falsa modestia di chi afferma ipocritamente, come scrive Swift, *I speak without vanity*), oppure dietro la giustificazione di una pluriennale attività di studio, di osservazione e di invenzione (leggiamo infatti, in *An Apology*, che il racconto *A Tale of a Tub* è «il prodotto dello studio, dell'osservazione e dell'invenzione di parecchi anni»: *the product of the study, the observation, and the invention of several years*).

Confortato da questi precedenti, non voglio proporre la prefazione né come ricapitolazione, né come dichiarazione di intenti, in relazione agli scopi dell'opera, né come premessa metodologica. Essa non deve nemmeno rappresentare il risibile tentativo di imporre ai fruitori del libro un criterio di lettura, un'opzione ermeneutica, una linea interpretativa. L'idea, cara a Hegel, di una prefazione già situata nel cuore della *Fenomenologia* (anche se fu scritta, come è noto, dopo la redazione dell'opera), nasce, nel nostro caso, dalla volontà di presentare - in una sequenza indipendente da ogni scala gerarchica di valori - primi e provvisori riferimenti a umori, a prese di posizione, a matrici ispirative, a emergenze problematiche: un condensato di motivi e di urgenze immediatamente collocabili nell'ambito di una fondamentale scelta passionale ed etico-politica, presentata in forma prosastica.

A partire da queste necessarie considerazioni, è opportuno chiarire che la forma prosastica di cui qui si parla è una prosa della passione. Essa cerca di utilizzare, accanto al registro lirico, anche il registro del *récit* e dell'esposizione razionale: la passione viene quindi messa in

scena come terreno del vissuto (il lirismo), come oggetto di un racconto (la narrazione), come tema di un'esposizione (la spiegazione). Il lirismo, la narrazione e la spiegazione rappresentano altrettanti piani interconnessi, attorno ai quali si sviluppa un discorso quando tende a emanciparsi dalle sue appartenenze disciplinari e dalla sua dimensione testuale, conquistando in tal modo lo statuto di un evento; un evento collegato ad altri eventi, discorsivi e non discorsivi, che gli sono vicini: eventi che lo coinvolgono e che lo chiamano in causa.

È il momento in cui un libro esce dalle biblioteche e la parola scritta può infrangere le barriere istituzionali che la proteggono e la legittimano. Abbiamo allora il libro-evento, la parola-evento... Libro e parola scritta, uscendo dalle gabbie protette della testualità, irrompono nella scena del mondo, diventando battaglia, lotta, arma. Michel Foucault, nella seconda Prefazione alla *Storia della follia* - scritta nel 1972 - così poneva il problema, con lucidità e passione:

Mi piacerebbe che un libro non si assegnasse da sé quello statuto di testo cui la pedagogia e la critica sapranno ricondurlo; ma che avesse la scioltezza di presentarsi come discorso: battaglia e, insieme, arma, strategia e urto, lotta e trofeo o ferita, congiunture e vestigia, incontro irregolare e scena ripetibile.⁴

È più che mai necessario e urgente raccogliere, riformulare e riproporre, oggi, questa provocazione.

Il che significa, anzitutto, assegnare centralità all'esperienza, al vissuto, intaccando alle radici la sovranità e l'autosufficienza del concetto. Entro uno scenario conflittuale e contraddittorio, il categoriale e l'empirico devono continuamente intrecciarsi, rincorrersi, confermarsi, oppure scontrarsi e smentirsi reciprocamente. I concetti, sottratti al terreno dell'esperienza, diventano gusci vuoti: involucri formali incapaci di guidare le nostre azioni. A sua volta l'esperienza, priva di concetti che la esplorino e che la rappresentino in tutta la varietà dei suoi assetti, diventa cieca. È necessario integrare e riattivare questo ben noto adagio filosofico kantiano: liberi dalla tirannia del trascendentale, i concetti, oltre Kant, maturano e crescono *solo* entro una stretta e necessaria relazione con l'esperienza; non sono dunque una produzione autonoma dell'Io, un'articolazione interna dell'Io penso. Di conseguenza, essi rappresentano ed esplorano il molteplice dell'esperienza senza pretendere di unificarlo e di piegarlo forzosamente alle virtù risolutrici di una sintesi.

Occorre sviluppare fino alle sue estreme conseguenze la valorizzazione kantiana dell'uso empirico delle categorie: il loro forte e ineliminabile ancoraggio alla molteplicità delle esperienze e dei vissuti, alla varietà delle opzioni morali, alla diversità delle scelte etiche, alla

pluralità degli orientamenti politici. Il categoriale trova solo nell'esperienza la sua fonte di legittimazione. Trova solo nell'esperienza ciò che lo giustifica: ciò che lo rende uno strumento utilizzabile. Si tratta, allora, di costruire una forte saldatura tra questi due poli, che una lunga tradizione filosofica ha tenacemente separato e distinto: l'empirico e il categoriale, i vissuti e i concetti, la vita e il pensiero, l'ontico – per dirla con Heidegger – e l'ontologico. Vista l'importanza che ho sempre attribuito alla clinica psichiatrica – terreno favorevole alla pratica filosofica e all'invenzione concettuale –,⁵ voglio qui ricordare, a titolo di esempio, quello che è stato un episodio significativo della complessa relazione tra l'empirico e il categoriale: quando cioè il filosofo (Heidegger) ha attaccato pesantemente lo psicopatologo (Binswanger), rimproverandolo di aver frainteso la sua ontologia nel momento in cui l'ha indebitamente mescolata con declinazioni di carattere empirico e antropologico. Binswanger – afferma Heidegger nei *Seminari di Zollikon* – «scambia condizioni ontologiche con datità ontiche». E così prosegue, parlando di sé in terza persona, in forma assertoria e tautologica, con la sua consueta e pomposa gergalità filosofica: «l'ontologia fondamentale di Heidegger è un metodo ontologico, invece l'analisi psichiatrica dell'esserci non può essere un'ontologia».⁶ Heidegger respinge, in definitiva, la possibilità stessa di una declinazione antropologica della sua ontologia, che egli vuole preservare da ogni contaminazione con l'*Erlebnis*, con l'esperienza vissuta. Di conseguenza, ricondurre, come ha fatto Binswanger, la dimensione ontologica al piano «ontico», al piano dell'esperienza e dell'esistenza (percorso obbligato per uno psicopatologo clinico), significa *tout court*, per Heidegger, fraintenderla e misconoscerla. Questa opzione rigidamente teoretica – oltre a rappresentare il volto aulico della ben più prosaica e triviale acribia disciplinare prodotta dal potere accademico – manifesta quella che ho già definito una «fobia dell'esperienza vissuta»:⁷ una fobia dell'*Erlebnis*, che contrasta radicalmente con i motivi portanti di questo libro.

Far uscire Heidegger dal centro della scena non significa sottovalutare la statura filosofica di questo celebrato «pastore dell'essere». Significa invece disegnare una traiettoria – al tempo stesso antagonista e speculare – che mette a fuoco un'ontologia capace di misurarsi costantemente con la storia, con il reale, con l'esperienza;⁸ si tratta di un'ontologia storica, capace di svilupparsi attorno all'intreccio dei tre vettori fondamentali che scandiscono ogni esperienza storica: il vettore del potere, quello del sapere, quello dell'etica. Etica, in questo contesto, significa scelta di vita, decisione morale, opzione politica: orizzonti che definiscono in modo non equivoco la fisionomia e la direzione strategica dei processi di

soggettivazione. L'etica che qui si vuole sostenere – che implica dunque una scelta di vita, una decisione morale, un'opzione politica – è figlia della tragica congiuntura storica che stiamo vivendo, nella quale il futuro perduto, che ha già segnato la fisionomia della nostra modernità, è diventato, inesorabilmente, il futuro negato, inaccessibile e impensabile soprattutto per le giovani generazioni: il futuro negato di un'epoca «schiacciata sul deserto di un eterno presente»;⁹ il futuro negato al quale un pensiero in rivolta – e i movimenti di rivolta – hanno il compito di contrapporre «i futuri possibili», riaprendo i giochi del tempo e le trame della speranza.¹⁰

Nel suo celebre scritto del 1784 – *Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?* – Kant drammatizza la tendenza della sua epoca a «impedire per sempre ogni ulteriore progresso illuministico dell'umanità». Tale tendenza, egli afferma, sarebbe «un crimine contro la natura umana» (*ein Verbrechen wider die menschliche Natur*),¹¹ «la cui originaria destinazione consiste proprio in questo progresso». In altre parole, «un secolo» non può sottrarre alla «generazione successiva» la possibilità di «progredire nell'Illuminismo». ¹²

La sottrazione del futuro deve essere considerata un crimine contro la natura umana soprattutto se si considera che «la consapevole attesa dell'avvenire» appartiene intrinsecamente alla «facoltà» della ragione. «Questa facoltà, che non si limita a godere del presente, ma che abbraccia un avvenire spesso lontano, è il segno più caratteristico della natura privilegiata dell'uomo. Essa serve a preparare l'uomo per scopi lontani conformi alla sua destinazione, ma è al tempo stesso una fonte inesauribile di inquietudini e di preoccupazioni a causa dell'incertezza di questo avvenire, da cui gli animali vanno esenti». ¹³

Nel ragionamento di Kant, «la consapevole attesa dell'avvenire», in quanto cifra della natura umana e carattere essenziale della nostra ragione, si configura come fattore costante, mentre l'incertezza dell'avvenire, in quanto dato storico, contingente e congiunturale, può essere considerata un fattore variabile.

In *Essere e tempo*, soprattutto nei §§ 72-77 del capitolo quinto («Temporalità e storicità»),¹⁴ Heidegger mette a fuoco il concetto di storia e, più in particolare, l'appartenenza del futuro, già tematizzata da Kant, ai caratteri essenziali della nostra temporalità. Leggiamo infatti:

La storia non ha il suo centro di gravità né nel passato né nel presente e nella sua «connessione» col passato, ma nell'accadere autentico dell'esistenza quale scaturisce dall'*avvenire* dell'Esserci. La storia, in quanto modo di essere dell'Esserci, getta le sue radici nel futuro. ¹⁵

Ma il radicamento della storia nel futuro, «nell'avvenire» (*in der Zukunft*) – pur essendo un aspetto già insito in quella che Kant chiamava la «natura privilegiata dell'uomo» –, ci appare oggi come un dato molto precario. In una società come la nostra, massicciamente caratterizzata, per dirla con il filosofo di Königsberg, dall'«incertezza dell'avvenire», sembra estremamente arduo e discutibile assegnare alle categorie che definiscono la temporalità un carattere di essenzialità, indipendente dal divenire storico.

La stessa distinzione heideggeriana tra ciò che è *aktuell* (attuale, presente, in atto, realizzato) e ciò che è *wirklich* (reale, effettuale, non attuale, inattuale come lo è il passato, come lo è il futuro), non tiene conto della spoliazione e del depauperamento del reale che caratterizzano le società e le culture del nostro tempo. Il *wirklich* appare oggi, soprattutto per le giovani generazioni, sempre più appiattito sull'*aktuell*, cioè su un presente amputato e impoverito: appare oggi sempre più deprivato, dunque, del suo carattere virtuale, della sua ricchezza virtuale, sottolineata da Heidegger anche sotto l'influsso del conte Paul York von Wartenburg, ampiamente citato, assieme a Dilthey, nel § 77 di *Essere e tempo*. Questa formidabile apertura teorica, presente lungo l'asse che collega Heidegger al conte York, non viene tuttavia rapportata alla congiuntura storica. Come scrive Heidegger, questa «chiara intuizione del carattere fondamentale della storia come "virtualità", York la ricava» non tanto dalla specificità delle congiunture – non tanto dalle esperienze umane, e quindi dall'«oggetto che appartiene alla considerazione della storia» – quanto piuttosto «dal carattere d'essere dell'esserci umano stesso».16 Il ragionamento, in altre parole, rimane sempre ancorato all'individuazione di un carattere essenziale, di un «carattere d'essere» (*Seinscharakter*) – non empirico, non esperienziale, non storico – della condizione umana. Rimane quindi, sostanzialmente, un ragionamento di carattere assertorio, privo di riscontri empirici e di possibili conferme o smentite di carattere storico. La «storia come virtualità» (*Geschichte als Virtualität*)17 diventa quindi un carattere costante del nostro *wirklich*, del nostro «reale». Questo carattere di costanza, di invariabilità, viene contraddetto vistosamente, oggi, sia dallo statuto del virtuale nell'era digitale, sia dalla sua complessa e stratificata evoluzione storica.18

Riappropriarsi del carattere virtuale della nostra realtà storica, consapevoli del passato e aperti sull'avvenire, evitando ogni appiattimento del *wirklich* su ciò che è *aktuell*: evitando ogni impoverimento, ogni atrofizzazione, ogni desertificazione del nostro presente. Un compito politico. Un compito filosofico. Un nuovo orizzonte di senso per il pensiero. Più modestamente, *without vanity*, una nuova prospettiva del nostro impegno intellettuale e della nostra

Le ragioni inesplorate del Noi

Viene ricoverato il 2 marzo 2001, all'età di trentacinque anni, in seguito a una presunta «crisi psicotica». Aveva aggredito verbalmente e fisicamente la madre e la sorella, con le quali conviveva. Al Trattamento Sanitario Obbligatorio – cioè al ricovero coatto – Alberto non oppone alcuna resistenza. Con gli operatori – un medico e due infermieri – giustifica la sua aggressione dicendo, a voce bassa e con un tono serafico: «A casa mi hanno impedito con la forza di prendere dei soldi dalla borsetta di mia madre. Quei soldi mi servivano per andare a un concerto». Schizofrenia paranoide, con deliri di persecuzione e deliri di grandezza: questa la diagnosi registrata in cartella clinica subito dopo il ricovero.

Spedito al Servizio Psichiatrico di Diagnosi e Cura, aggredisce un infermiere e cerca di forzare una finestra del reparto, nel vano e impossibile tentativo di fuggire. Viene sottoposto a trattamento farmacologico, con un neurolettico di seconda generazione... Nelle settimane successive si tranquillizza. Dopo aver chiesto e ottenuto un flauto dolce, con il permesso di suonarlo solo durante il giorno, riesce anche a interloquire con un altro infermiere particolarmente disponibile. Gli parla a ruota libera di Vivaldi, con il quale si identifica. «Ma non l'hai capito – gli dice – che Antonio Vivaldi sono io? Che sono io Vivaldi? Antonio Vivaldi reincarnato? D'ora in poi, se vuoi parlare con me, chiamami Antonio». Quasi tutti, da quel momento, lo chiameranno Antonio...

Il pomeriggio del 30 maggio incontro Antonio al Centro Diurno, dove vengono organizzate, con frequenza bisettimanale, sedute di psicoterapia di gruppo, alle quali partecipo come epistemologo, nella mia veste di consulente del Dipartimento di Salute Mentale.¹⁹ Appena lo vedo, lo riconosco immediatamente. L'ho già notato in città alcuni mesi addietro, ai concerti dell'Auditorium: più di una volta l'ho visto entrare in sala durante una pausa, dopo che si era sottratto al controllo degli uscieri e dei sorveglianti. Furtivo, calmo, impassibile.

Rimango sorpreso, quasi incredulo, quando lo ritrovo al Centro Diurno. Mi riconosce. Al suo cenno di saluto, rispondo con un sorriso complice. La terapia di gruppo, diretta in quel frangente da un giovane psichiatra, si svolge attorno a un tema già discusso e prefissato: cercate di ricordare – questa la consegna assegnata ai pazienti – una vostra esperienza felice.

Antonio interviene subito, con un linguaggio semplice ma efficace. Racconta di aver raggiunto, in treno, una città vicina. Di aver passato

la giornata - una bella giornata primaverile - percorrendo a piedi tutto il centro storico e di aver visitato il duomo, anche per sostare e riposarsi. La sera, dopo essersi rifocillato lì vicino, in un grande caffè, si dirige verso la stazione, con l'idea di tornare a casa. Ma si accorge, al momento di acquistare il biglietto, di aver finito i suoi soldi. Non si perde d'animo. «Decido di tornare a casa a piedi - afferma - ben sapendo che mi aspettano molte ore di cammino. Ma ho sempre amato camminare e vagabondare: sono le mie attività artistiche preferite». Descrivendo la sua interminabile camminata con l'aria di chi racconta un'impresa eroica, Antonio si lascia andare, si infervora. «Quando arriva l'alba, mi ritrovo in una grande distesa verde. Un prato grandissimo. Con l'erba soffice e la rugiada del mattino. Mi tornano alla mente le note della Primavera di Vivaldi. Mi sento un tutt'uno con quell'erba, con quella rugiada, con quel prato». Gli altri pazienti lo ascoltano in religioso silenzio: stupiti, conquistati dal suo lirismo. D'un tratto, anche se preso dal suo racconto, Antonio sembra quasi perdersi. Smette di parlare. Si guarda intorno, incerto ed esitante. Dopo un minuto di silenzio, interviene Anna, una giovane donna, diagnosticata come *borderline*, che l'ha ascoltato senza mai distrarsi: «Beato te, che senti tutte queste cose. L'erba, la rugiada, e tu, lì dentro... cose che io non sento mai». «Sì, sì - aggiunge Antonio, rinfrancato - cose così le sento spesso». A questo punto lo psichiatra, seduto accanto a me, mi dice sottovoce, approfittando di una pausa che è stata richiesta da un altro paziente: «Psicotico duro, questo»! La frase mi irrita. Gli rispondo, sempre sottovoce, rendendo evidente il mio dissenso: «Psicotico duro, dici? Può darsi. Ma soprattutto poeta».

In effetti Antonio, con la sua parola, con il suo trasporto, ha creato una *Stimmung*, un'atmosfera poetica, dalla quale mi sono lasciato prendere, mettendo tra parentesi la sua qualifica di «paziente» e la diagnosi attraverso la quale è stato, in qualche modo, classificato e ingabbiato. Lo psichiatra? Lui no: lui rimane freddo, algido, distaccato. Durante la pausa comincia a discettare attorno alla psicosi schizofrenica e attorno al significato clinico del «delirio di grandezza», concludendo il suo ragionamento, come di consueto, con l'individuazione di un farmaco adatto a trattare i cosiddetti «sintomi positivi». Non una parola sulla vita di Antonio. Sulla sua storia, sul suo carattere, sulle qualità della sua fervida immaginazione poetica, sulla sua grande sensibilità musicale. «Robe da filosofi», come ha sentenziato un suo collega psichiatra, all'epoca responsabile del Servizio Psichiatrico di Diagnosi e Cura. Quel fine umanista era assolutamente convinto che il grosso della partita psichiatrica dovesse giocarsi, sostanzialmente, sull'individuazione del sintomo, sulla sua cosalizzazione, sul problema del «giusto» farmaco da somministrare... Nell'ambito del Dipartimento, fortunatamente, ci sono altri psichiatri,

ma anche alcuni psicologi e qualche infermiere, che non condividono questo processo di trasformazione del paziente in cosa medica.²⁰ Opporsi alla cosalizzazione, in psichiatria, significa andare controcorrente, sviluppando un pensiero in rivolta capace di sovvertire le tradizionali regole del gioco.

Un pensiero in rivolta rompe gli steccati che lo relegano nell'ambito di una mente individuale, nel perimetro circoscritto delle configurazioni concettuali e discorsive. Penso spesso con gli altri, tra gli altri, attraverso gli altri.

Quel 30 maggio, in effetti, ho «pensato» con Antonio, attraverso Antonio, assieme agli altri «pazienti» che partecipavano alla seduta. La condivisione delle esperienze e dei vissuti - del disagio, della sofferenza, delle emozioni, della gioia - ha dato forma, energia e coloritura affettiva al contenuto delle mie rappresentazioni, che non passavano esclusivamente attraverso lo scambio verbale, la parola scritta, l'elaborazione concettuale. Passavano anche attraverso gli sguardi, i silenzi, il linguaggio del corpo.

Un pensiero in rivolta assume la fisionomia di un evento, evocando il respiro collettivo, i contesti e il tessuto di relazioni su cui agisce e dai quali è stato reso possibile. In quella seduta del Centro Diurno è emerso un evento, singolare e irripetibile, che ha qualcosa di misterioso e di magico: non un Io che pensa, ma un collettivo, un gruppo che pensa, che produce pensiero. Un pensiero in rivolta esce da se stesso. Contraddice se stesso. Si rivolge al mondo. Corrode i dispositivi ai quali appartiene: rompe abitudini consolidate, destabilizza scenari rassicuranti e immobili, smascherando lucidamente l'arbitrio e la violenza delle relazioni di potere che lo includono. Abitato dal fervore dell'istante, dalla temibile urgenza del divenire, dall'inquietudine del molteplice, un pensiero in rivolta contrasta l'egemonia dell'Uno e la tirannia dell'Identico.

In questo movimento incessante, distruggendo le maschere dell'io, le prigionie malsane della storia, le invisibili gabbie della mente, piego la mia arroganza solipsistica alle ragioni inesplorate del Noi. In questo movimento incessante, scopro la gaddiana «vanagloria dell'io», che stravolge e soffoca le nostre vite che traggono vigore dal molteplice, che soffrono le carceri dell'uno. In questo movimento incessante, le pratiche di sovversione diventano formidabili occasioni di crescita, laddove distruzione e creazione compongono un paesaggio frastagliato e complesso, dai contorni mobili e incerti, nel quale siamo saldamente radicati, immersi, coinvolti. L'analisi del nostro coinvolgimento si coniuga con la sua percezione lirica: si tratta di una passione analitica, che rende più accessibile la fisionomia del paesaggio che questo libro cerca di comprendere e di descrivere. Un paesaggio frastagliato e complesso, dunque: al suo interno trovano spazio sia l'evento

prevedibile, la condotta eteronoma, l'uomo calcolabile, già avversato da Nietzsche, sia l'evento imprevisto, la condotta morale autonoma,²¹ l'uomo ostile al controllo, all'ordine, al codice; per riattivare questa bipartizione, possiamo anche dire che al suo interno emergono sia l'uomo conforme alla «struttura» sia l'uomo che incarna la presenza destabilizzante di un'«antistruttura». Emergono, in altri termini, sia l'uomo passivo e assoggettato al codice sia l'uomo capace di promuovere attivamente processi indipendenti di soggettivazione. «Gli uomini», insomma, «fanno la loro storia da soli, ma in un ambiente dato che li condiziona».²² Sul terreno empirico e storico, autonomia ed eteronomia, formalmente contrapposte, spesso si alternano; ancor più spesso coabitano, oppure si ibridano, anche all'interno del medesimo individuo.

La nostra passione analitica si gioca sulla capacità di comprendere storicamente – e di vivere – le dimensioni variabili e coinvolgenti di questa ibridazione: la sua perenne esposizione ai rischi della libertà e alle tirannie della costrizione. Riattivando la bipartizione tra *societas* e *communitas*, e quindi tra *Gesellschaft* e *Gemeinschaft*, voglio evitare ogni irrigidimento categoriale. Valorizzando tutte le possibili interazioni tra queste due dimensioni, voglio evitare di ancorarle a uno statuto transtorico di fenomeni indipendenti, di «fatti bruti della condizione umana».²³ Viviamo entro la continua commistione tra queste due dimensioni: da un lato la *societas* delle regole universali, dall'altro lato la *communitas* delle scelte etiche e delle differenze identitarie. L'«universalismo delle differenze»²⁴ rappresenta oggi un punto di vista che ci permette di operare, a partire da Kant, una sintesi disgiuntiva tra l'eteronomia delle regole e l'autonomia delle scelte morali e politiche. L'ottimismo, connesso a una possibile autonomia delle nostre scelte, non può che essere tragico, poiché poggia sulla consapevolezza dell'eteronomia delle regole, e perciò dei meccanismi costrittivi che ci condizionano. È l'ottimismo tragico che Céline, nel suo disperato *Voyage*, attribuisce alla madre: un barlume di luce e di «coraggio», tra le rovine di un paesaggio devastato.²⁵

La sintesi disgiuntiva tra i due poli poggia su quelli che nella sua *Logica* Kant chiama, per l'appunto, «giudizi disgiuntivi»: essa contiene la «disgiunzione, o opposizione», senza implicare necessariamente – così voglio assumerla – nessuna promessa di una risoluzione irenica dei conflitti o di una loro consolatoria redenzione dialettica. «Un giudizio è *disgiuntivo* quando le parti della sfera di un concetto dato si determinano l'un l'altra nel tutto, ossia si determinano in relazione a un tutto come complementi».²⁶ È necessario far emergere la potenza politica di questo «tutto», dove possono coabitare produzione di soggettività e valorizzazione delle differenze!²⁷ Un tutto sempre in bilico, poiché le differenze possono diventare antagoniste, provocando

deflagrazioni e rovine, ma anche sinergiche, producendo configurazioni nuove e imprevedibili. Si tratta di ripensare in chiave attuale l'enigma moderno della sintesi disgiuntiva: esso si manifestava già dentro un certo andamento paradossale del ragionamento filosofico di Kant,²⁸ che ci spiegava come la dispersione può produrre una concentrazione, come il molteplice può confluire nell'Uno, come la divergenza può realizzare una convergenza.

Oggi lo scenario sembra mutato. La dispersione, la molteplicità e la divergenza possono anche disgregare l'assetto e gli equilibri di un tutto. Un esame di realtà estraneo allo schema kantiano o alle astuzie della dialettica ci mette spesso a contatto con la disgiunzione senza sintesi, con il conflitto senza conciliazione, con l'antagonismo tra dimensioni estranee e nemiche. Su questo terreno – il terreno della follia, dei conflitti, delle guerre, del disastro ambientale, delle rivoluzioni, delle rivolte – l'ancoraggio esclusivo al trascendentale kantiano risulterebbe povero e limitante. Occorre uscire dallo specifico filosofico – dalla gergalità autoreferenziale della filosofia, dal lessico specialistico dei filosofi – movendosi all'interno di una storia non teoretica delle categorie: una «storia profana delle categorie»,²⁹ capace di esplorare il loro spessore antropologico, sociale e materiale.

Torno per un momento allo schema kantiano. Al suo interno, il dispiegarsi della molteplicità presuppone l'esistenza, «nella nostra ragione» (*in unserer Vernunft*), di «un sostrato trascendentale» (*ein transzendentes Substratum*). Tale sostrato non è altro che «l'idea di un tutto della realtà» (*die Idee von einem All der Realität [omnitudo realitatis]*), capace di garantire «la sintesi del molteplice» (*der Synthesis des Mannigfaltigen*), cioè il funzionamento efficace di una sintesi disgiuntiva che sottende ogni dialogo e ogni comunicazione tra le differenze. Kant lo ribadirà con chiarezza nell'«Appendice alla dialettica trascendentale»: questo tutto della realtà, che rinvia alla molteplicità delle cose e all'unità sistematica della natura, deve rimanere un «principio regolativo». Quindi, «assumere come costitutivo il principio regolativo dell'unità sistematica della natura e presupporre ipostaticamente come causa ciò che viene posto soltanto nell'idea come fondamento dell'uso coerente della ragione, significa solo confondere la ragione», ossia imbrogliare la ragione (*die Vernunft verwirren*).³⁰ La confusione, l'imbroglio, per Kant, consiste proprio in questa ipostasi, che ci può portare ad assegnare ai modi di funzionamento della mente lo statuto di una realtà separata, autonoma, trascendente.

Trattando come realtà separata e autonoma il nostro sostrato trascendentale – lo stesso sostrato che rende possibile un concetto trascendentale di Dio –, mettiamo in scena una proiezione psicotica: rimaniamo vittime della «finzione» (*Erdichtung*), dell'illusione e della «parvenza» (*Schein*), che vengono scambiate per realtà esterna. La

parvenza, in effetti, non è una realtà esterna e trascendente, ma un «fenomeno dell'intelletto» (*Phänomen des Verstandes*). In questi passaggi kantiani il concetto di Dio viene dunque inteso in senso trascendentale: non più creatore dell'uomo e del mondo, ma operatore e fondatore delle disgiunzioni. Questa posizione, espressa in termini pacati, contiene, a ben guardare, una segreta potenza dissacratoria. Al Dio cristiano trascendente e onnipotente Kant sostituisce l'idea di un Dio immanente: fenomeno dell'intelletto, funzione della nostra mente. L'attributo antropomorfo di questo Dio, visto come «padrone del sillogismo disgiuntivo»³¹ e come artefice delle disgiunzioni, sembra quasi ripreso e riproposto – anche se spogliato da ogni riferimento al registro teologico e trascendentale – dal modo in cui *La montagna magica* definisce l'aspetto essenziale della condizione umana; scrive infatti Thomas Mann: «L'uomo è signore delle antitesi» (*der Gegensätze*: delle antitesi, dei contrasti, delle opposizioni) ed «è questa la libertà della sua mente».³²

La sintesi disgiuntiva, capace di tenere assieme i contrasti e le antitesi, deve tuttavia oltrepassare, per noi, la fisionomia di un punto di vista – di una visione teoretica, di un assetto categoriale –, per diventare il terreno favorevole di una prospettiva teorico-pratica. A questo livello, il lavoro filosofico cerca di raggiungere quel punto segreto, come lo chiamava Deleuze, che si situa in una sorta di terra di nessuno: una cerniera, una «frontiera» tra parole e cose, tra vita e pensiero, alla quale possiamo accedere attraverso un «sapere del paradosso».³³

All'altezza di questo intreccio tra vita e pensiero – tra saperi e pratiche – possiamo individuare un orizzonte di senso. Possiamo farlo se l'intreccio è scandito dalla presenza di un campo *événementiel*, di un campo di eventi: eventi singolari e variamente collegati. Solo dentro l'irriducibile singolarità di un campo di eventi – dove serie differenti (ad esempio la serie dei pensieri e la serie degli episodi di vita) sono divergenti ma anche convergenti – scopro sia la necessità di ripartire da una sintesi disgiuntiva sia l'esigenza di superarla attraverso la costruzione di *agencements*, di «concatenazioni». *Agencements* privi di sintesi: voglio ribadirlo. Concatenazioni – tra eventi di diversa natura, sia discorsivi sia non discorsivi – prive di risoluzioni, prive di redenzioni garantite dalla presenza trascendentale di un tutto.

Il passaggio dalla sintesi disgiuntiva alla concatenazione non è soltanto linguistico. Mi sembra significativo solo nella misura in cui indica la possibilità di un movimento di emancipazione effettiva dal trascendentale. Si tratta di un'emancipazione tutt'altro che facile e scontata: non sempre pienamente compiuta, nel momento stesso in cui l'individuazione delle differenze passa necessariamente, con Kant, attraverso «l'idea di un tutto della realtà». Un tutto, un sostrato

trascendentale, lo si è visto: preferisco dire una gabbia trascendentale, che garantisce e rende possibile la sintesi del molteplice ma che al tempo stesso lo cattura e lo imprigiona. Non a caso Foucault, attraverso uno dei suoi consueti e fulminei scatti di pensiero, parla quasi di sfuggita, in un'intervista, della necessità di una «dissoluzione della soggettività europea» di matrice kantiana: della «soggettività costringitiva» – così la definisce nel 1978 – che «la nostra cultura ci ha imposto a partire dal secolo XIX».34

Sul suolo immobile del trascendentale irrompono realtà differenti, numerose e irriducibili, collocate nel tempo storico, situate in contesti e in ambiti spaziali definiti: l'accadimento fisico autonomo, la congiuntura singolare (psicologica, sociale, storica), il frammento di vita, la «prammatica di sé», i «focolai di esperienza».35 Ogni elenco possibile non può che essere arbitrario e parziale. Salta, in questo schema espositivo, la stessa barriera che separa il categoriale dal non categoriale, il pensiero dall'evento, l'evento discorsivo dall'evento di natura non discorsiva. Scrivere «una storia del pensiero» significa allora far vedere come nei «focolai di esperienza» si articolano, gli uni sugli altri, «le forme di un sapere possibile», «le matrici normative di comportamento per gli individui» e infine «i modi di esistenza virtuali per dei soggetti possibili».36 Fuori da ogni assetto sistematico, tali affermazioni – espresse oralmente, non lo si dimentichi, in un corso al Collège de France – non descrivono una ricerca compiutamente svolta. Sembrano piuttosto una dichiarazione programmatica, un piano di lavoro: l'apertura di un campo problematico. Ed è in questa misura che mi interessano e mi coinvolgono. Studiando «l'esperienza della follia», ribadisce Foucault, «ho cercato di *legare assieme*, con più o meno successo ed efficacia», proprio «questi tre aspetti», queste sue «tre dimensioni»: la follia come «forma di sapere», come «matrice di comportamenti», come «costituzione di modi d'essere del soggetto».37 «Legare assieme», dunque, *lier ensemble*: i saperi, i comportamenti, i modi di vita. Per farlo, occorre descrivere, classificare, mettere a fuoco la trama delle connessioni, il ventaglio delle differenze, lo spettro delle analogie, il gioco delle somiglianze. A questo livello, la precisione del cartografo e la pazienza dell'archivista valgono quanto l'acutezza osservativa e la fantasia concettuale del nosografo.

L'irruzione dell'evento

Comprendere e trasformare l'Altro. Comprendere e trasformare se stessi attraverso l'Altro: questa la partita rischiosa di ogni impegno clinico antiriduzionistico, che non accetti di essere soffocato dall'astrattezza delle categorie nosografiche della psichiatria. La

comprensione e la cura di sé e dell'Altro possono svilupparsi solo se fortemente impregnate dall'esperienza vissuta: il che significa squarciare il velo protettivo delle categorie, capace di incrementare – tra i clinici, e ancor di più tra i filosofi che si considerano pastori dell'essere – un'accecante «fobia dell'esperienza vissuta».

All'«abbandono dell'essere» (*Seinsverlassenheit*), concepito come «rovina della verità»,³⁸ voglio contrapporre lo «scandalo della verità»,³⁹ che si afferma quando la vita, la nostra stessa vita – conquistando un ruolo strategico e centrale – diviene veicolo della comprensione, strumento della cura, via d'accesso alla verità. Accedere alla verità significa mettere in gioco la propria esistenza, privilegiando il percorso etico al percorso epistemologico, il coraggio di dire la verità all'analisi delle sue condizioni e delle sue strutture formali.⁴⁰

Nell'ambito di un Dipartimento di Salute Mentale, una forte vicinanza all'esperienza vissuta della psicosi implica molto spesso dei rischi, per il singolo terapeuta e per il gruppo dei curanti. Ma in un contesto istituzionale il gruppo dei curanti ha comunque a disposizione molti mezzi per difendersi da questi rischi: la gerarchia delle funzioni, la suddivisione delle competenze, le categorie, il *setting*, i farmaci e, nei casi estremi, gli apparati coercitivi della contenzione: quelli che già nel 1805 il giovane Esquirol chiamava *appareils de force*.⁴¹ Mezzi efficaci. Barriere quasi invalicabili, che aiutano i curanti a tenersi a una distanza rassicurante dal dolore, dalla sofferenza, dalla frammentazione psichica dei soggetti curati.

Mi è però capitato, collaborando con l'équipe terapeutica del Dipartimento, di verificare in quale misura l'irruzione di un evento possa scompaginare tale schema: possa rompere le barriere difensive, avvicinare le posizioni, mettere in scacco i ruoli, rendere accessibili e decifrabili nuovi volti della «psicosi». Emergono con grande chiarezza, in questi casi, le vistose crepe e le forti contraddizioni che caratterizzano quello che mi appariva come l'essere della psicosi, cioè tutto ciò che avevo appreso sul terreno della teoria: categorie, saperi, dottrine. È un terreno di presunte certezze, che scelgo di abbandonare per accedere all'evento: per poter ripensare, ricomprendere e rivivere il mio incontro con la psicosi. Posso allora dire, in tale prospettiva, che l'irruzione dell'evento mi ha portato ad abbandonare l'essere della psicosi, privilegiando il suo divenire, il suo profilo mobile e cangiante. L'abbandono dell'essere si configura oggi, per me, come mossa decisiva: funzionale all'assunzione e alla comprensione dell'evento (di nuovi eventi, di nuove esperienze). Questo è dunque l'assunto fondamentale: l'abbandono dell'essere non esclude e non impedisce l'evento, ma lo rende possibile. Lo include. Ne favorisce l'emergenza.

In tutta evidenza, la posizione contrapposta, secondo cui «l'abbandono dell'essere è esclusione e impedimento dell'evento»,⁴² si

colloca agli antipodi dell'assunto appena menzionato: è un'affermazione di carattere teoretico, che il suo autore, «incapace di ragionare di ciò che ha tra i piedi e davanti agli occhi»,⁴³ non riesce a sostenere attraverso esemplificazioni tratte dalla vita di ogni giorno. Lo attenderà sempre, leggero e inesorabile, il riso della servetta tracia...

Marcello, uno scapolo trentenne e figlio unico - ricoverato già da qualche mese come psicotico nel Servizio Psichiatrico di Diagnosi e Cura - partecipa regolarmente alle terapie di gruppo organizzate nel Centro Diurno, dove l'ho più volte incontrato. Scostandomi volutamente dallo stile del resoconto clinico, non intendo, ora, soffermarmi sulla sua storia, sulla diagnosi formulata dagli psichiatri, sulle terapie adottate. Voglio invece spostare la mia attenzione sul terreno degli eventi: in particolare su un evento che ha modificato la mia relazione con lui e anche, forse, la relazione di Marcello con se stesso: il livello della sua autostima, oltre che i modi della sua presenza all'interno del contesto clinico.

Al Centro diurno, la mattina del 25 giugno 2001, prima della terapia di gruppo, Anna (la stessa paziente borderline che nel mese precedente aveva interloquuto con Antonio), scrive queste parole sulla lavagna a fogli mobili a disposizione dei pazienti: «Il sole che riscalda i corpi e il cuore, e che ci fa sognare. Voglio guarire».⁴⁴ Marcello - pittore dilettante, disegnatore talentuoso, guardingo e diffidente, anche se socievole - rimane colpito da queste parole. Anna, solitamente triste, rivendicativa, recriminatoria, quasi mai gioiosa e ottimista, esprime sentimenti di attesa e di speranza, legati a un suo miglioramento psichico e a un'evoluzione positiva della sua situazione familiare. Marcello aggiunge subito un disegno sulla lavagna, proprio sotto la parola «guarire». In tal maniera commenta, a modo suo, la frase scritta da Anna, che qualche volta si era confidata con lui. È un disegno inquietante. Rappresenta due occhi spalancati, che comunicano sorpresa, stupore, paura. Sotto i due occhi una frase fulminante: «Vedere cose incredibili». L'occhio, gli occhi, lo sguardo: nei suoi disegni erano motivi sempre presenti, con la forza di un'ossessione ricorrente e compiaciuta. Spesso e volentieri, soprattutto durante la pausa-pranzo - fuori dal *setting*, quindi, e a prescindere dai rituali del lavoro clinico - discorrevamo assieme: della sua ossessione, dei suoi disegni, che avevo visto, dei suoi quadri, che non avevo mai visto.

Continuiamo a discorrere anche quel lunedì 25 giugno. Marcello capisce che mi interessano le sue parole, ma soprattutto i suoi disegni e i suoi quadri. Lo tratto come un artista ed è abbastanza evidente che questo mio modo di trattarlo lo gratifica. Forse sbaglio: se debbo stare al parere di uno psichiatra del Centro Diurno («corri il rischio - mi dice senza convincermi - di colludere con i suoi sintomi»), sto alimentando l'«ego grandioso» di Marcello, il suo «delirio di grandezza», la sua

«megalomania», la sua «condotta istrionica e manipolativa»... Ma il nostro dialogo, il dialogo tra me e Marcello, riprende e continua, nonostante tutto. «Le sono piaciuti i due occhi che ho disegnato sulla lavagna, sotto la frase di Anna?» «Sì, mi sono piaciuti. Mi hanno colpito». «Allora guardi qui». Estrae dal suo zaino un pacco di fotografie. Le fotografie dei suoi quadri. Sceglie una foto, tra le altre. Me la fa vedere: una creatura rotonda, mostruosa, anche se attraente: un corpo senza organi, con due grandi occhi nella parte superiore. «Due occhi molto simili a quelli che lei ha disegnato sulla lavagna a fogli mobili». «Certo. Molto simili. Occhi che vedono cose incredibili, come ho già scritto sulla lavagna». «Ma perché quegli occhi appartengono a una creatura mostruosa, a un corpo senza organi?» «È semplice: solo un mostro, come lo sono io – e soprattutto come mi vedono gli altri – può vedere ovunque cose incredibili: l'inganno, la falsità, l'imbroglio. Se Anna crede di poter guarire è solo perché è stata raggirata, imbrogliata. Lo so io da chi. Non voglio dirglielo, anche se forse l'ha già capito». Evito di approfondire, cercando di cambiare argomento, anche perché eravamo circondati, io e Marcello, da altri pazienti, presenti quel giorno al Centro Diurno. Gli faccio una proposta, che avevo già in animo da qualche tempo. «Marcello, sarebbe disposto a vendermi qualche suo quadro? Ovviamente vorrei comprare anche "il corpo senza organi": così mi piacerebbe intitolare il quadro che ho appena visto in foto». «Un titolo che mi piace, davvero! Ma cerchi di farmi capire: perché vuole comprare i miei quadri? Vuole comprarli perché le piacciono, oppure solo perché sono un disgraziato, un paziente da curare e da conoscere anche attraverso i suoi quadri?» «I suoi quadri mi piacciono. Per questo, solo per questo vorrei comprarne qualcuno». La mia risposta è semplice, volutamente asciutta, ma convincente. Marcello mi chiede infatti di indicargli due foto, precisando che in un secondo tempo ci saremmo messi d'accordo sul prezzo. La settimana successiva mi avrebbe portato i due quadri prescelti. Non più di due. Scelgo il «corpo senza organi» e il ritratto di una fanciulla vestita di nero, dal volto esangue, bello e sottile, che Marcello mi dice di avere amato.

Quando ci rivediamo, il lunedì successivo, Marcello ha con sé i due quadri: due dipinti a olio su tela. Mi propone un prezzo, suggeritogli – così dice – da un suo cugino gallerista. Gli dico che il prezzo è troppo alto. Cominciamo a discuterne, con i pazienti intorno che seguono la nostra trattativa. Alla fine raggiungiamo un compromesso. «Sono contento, sa? Sono lusingato dal suo interesse e dai suoi apprezzamenti. Lei ha trattato sul prezzo: anche da questo ho capito che non ha comprato i miei quadri solo per farmi piacere, solo perché sono qui, solo perché sono un paziente, da studiare e da curare». «Non è la prima volta che tratto, con artisti o con galleristi, il prezzo di un

dipinto. Credo che tu sia un artista valido, e sono convinto che attorno ai tuoi quadri sarebbe bello poter organizzare una mostra, magari...». «Ci ho già pensato». Lo dice con tono deciso, interrompendomi, quasi togliendomi la parola. «Il mio cugino gallerista, ricorda? quello che mi ha consigliato sul prezzo... lui sarebbe disposto a organizzare la mostra. Se la cosa andasse in porto...». Qui comincia a sognare a occhi aperti e ad affabulare, prefigurando la realizzazione e il successo della mostra. «Se davvero i miei quadri le piacciono, se non li ha comprati perché sono un paziente... perché sono i quadri di uno psicotico... - dite così voi, vero? - allora vorrei che lei scrivesse qualcosa per il catalogo». «Va bene, Marcello. Vedremo come fare. Puoi contare sul mio appoggio. Lo sai. Ma ormai si è fatto tardi. La terapia di gruppo sta per cominciare. Dobbiamo entrare».

Da quel giorno - coinciso con la scadenza del mio rapporto di consulenza - ho continuato a vederlo privatamente, fuori dal contesto clinico. Dopo circa un anno, contemporaneamente all'organizzazione della mostra, Marcello è stato dimesso sia dal Servizio Psichiatrico di Diagnosi e Cura sia dal Centro Diurno. Ora vive con la madre e lavora con il cugino gallerista.

La sua «follia» è stata un'esperienza a partire dalla quale sono nate certe forme di sapere e di conoscenza (ad esempio la sua percezione della menzogna e della finzione), una certa maniera di vivere, certe opzioni esistenziali. Proprio come diceva Foucault - lo menziono nuovamente - nel corso del 1983: l'esperienza della follia funziona come «forma di sapere», come «matrice di comportamenti», come «costituzione di modi d'essere del soggetto».

L'evento «vendita-dei-quadri» non è stato certamente una causa della trasformazione e del riassetamento identitario di Marcello. È stato semmai un segnale. Un segnale importante di questo processo trasformativo. Una cosa è certa: solo attraverso un abbandono dell'essere Marcello ha potuto cogliere la valenza positiva sia di quello che chiamo l'«evento-vendita», sia della proposta che lo ha reso possibile. Solo abbandonando l'antico profilo del suo essere - segnato dalla perdita, dalla mancanza, dal *deficit* - egli ha potuto avviare, a partire dall'evento-vendita, un effettivo processo di trasformazione. Il suo essere conosce oggi un diverso profilo, non più segnato dal *deficit*, ma caratterizzato dalla spinta creativa e dalla capacità progettuale. Marcello, come tutti noi, guardato sotto il profilo dell'essere, è e sarà sempre un insieme composito, che non può venire definito univocamente: sarà individuo-prodotto e individuo-produttore, individuo passivo e attivo, costituito e costituente, condizionato e condizionante. L'evento, allora - a seconda della congiuntura storica e delle coordinate spazio-temporali in cui si iscrive - potrà coniugarsi ed entrare in sinergia con il lato passivo o con il lato attivo dell'essere,

oppure con entrambi i lati, variamente combinati e diversamente interagenti. Anche qui il nostro filosofo – quello che si espone perennemente al riso della servetta tracia – ci presenta una visione univoca dell’essere, dove «la storicità dell’esser-ci» (la storicità della nostra presenza), «va compresa solo nella prospettiva fondamentale-ontologica», entro la quale l’evento diventa manifestazione dell’essere: diventa quindi «la luce sicura dell’essenziale permanenza dell’Essere nell’estremo orizzonte dell’intima necessità dell’uomo storico».⁴⁵

Ma la luce dell’evento – certamente una luce sicura – è nel contempo luce mutevole e variopinta.

A sua volta, l’essenziale permanenza dell’essere, di cui l’evento sarebbe il riflesso, è segnata, come già detto, da profili differenti, che si alternano, si combinano e interagiscono. A maggior ragione, l’«intima necessità dell’uomo storico» esibisce una pluralità di forme e di attributi che solo una profonda fobia dell’esperienza vissuta – una profonda distanza dalla vita – può impedirci di vedere e di assumere.

2. Spaesamenti

«*Meister des Unheimlichen. Maître du mystère*»

Così Freud, nel 1919: «Abbiamo visto che si ottiene un effetto più che mai perturbante quando cose, immagini e bambole senza vita si animano; ebbene, nelle favole di Andersen vivono [*leben*] gli oggetti di casa».1 L'effetto perturbante, *unheimlich*, si verifica, come recita il testo tedesco, *wenn leblose Dinge, Bilder, Puppen sich beleben*; preferirei tradurre: «quando cose, immagini e bambole senza vita prendono vita». Questa traduzione letterale, meno elegante, è in realtà più fedele, poiché fa risaltare, attraverso la deliberata ripetizione della parola «vita», due contenuti essenziali del testo tedesco: da un lato la contrapposizione tra cose senza vita e cose che prendono vita, dall'altro lato la presenza del significante-vita in questi due significati contrapposti. In effetti, *leb* è la radice del significante «vita» che si ritrova in tre parole presenti nella frase freudiana: i due termini contrapposti, appunto – *leblose* e *beleben* –, e il verbo *leben*.

Così ancora Freud: «Membra staccate dal corpo, una testa mozzata, una mano recisa dal braccio come in una fiaba di Hauff, piedi che danzano da soli, come nel libro citato di Schäffer, sono tutte cose che hanno un che di straordinariamente perturbante» (*etwas unheimlich*).2 L'idea di qualcosa di non-comune (*un-gemein*) – che sta fuori dalla norma – rientra nell'area semantica di *unheimlich*, qui usato come avverbio, ed è congrua con il contesto della proposizione freudiana.

Così infine Freud: «ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa labile»: quando *die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird*.3 «Si fa labile», dunque: *verwischt wird*, che significa «diventa mescolato», oppure, ancor meglio, «sfumato». Il verbo *verwischen* dà infatti l'idea del cancellare, del pulire lasciando sbavature, e insieme del mescolare e dello sfumare. Il soggetto di questo verbo è il confine, *die Grenze*: la linea di un confine, non l'estensione di un territorio. Freud usa *verwischen* e non *verwirren* (confondere, disorientare, anche in senso metaforico). Il confine non diventa infatti «confuso» (*verwirrt*), ma «labile, ambiguo, sfumato» (*verwirscht*), e quindi capace di produrre un sentimento perturbante.

Hoffmann viene definito da Freud «un maestro ineguagliato del perturbante nell'ambito della letteratura».4 Nell'ambito della pittura contemporanea, si può dire la stessa cosa del belga René Magritte, nato nel 1898 a Lessines – provincia vallona dell'Hainaut – e morto a

Bruxelles nel 1967. Sembra allora possibile individuare alcune modalità dell'effetto *unheimlich* nell'opera pittorica dell'artista belga, definito da Patrick Waldberg «maestro del mistero»;⁵ per farlo, terrò sempre presenti le tre precedenti citazioni di Freud, ma senza nessuna pretesa di proporre una rielaborazione psicodinamica del perturbante: voglio cioè valorizzare le indicazioni e le implicazioni fenomenologiche dell'argomentazione freudiana a prescindere dal suo taglio eziologico-riduzionistico. Per Freud è davvero perturbante, come è noto, solo ciò che si configura come «ritorno di eventi analoghi» già vissuti nell'infanzia. E «il turbamento causato dal ritorno di eventi analoghi può essere fatto risalire alla vita psichica dell'infanzia».⁶ Di più: «se la teoria psicoanalitica ha ragione di affermare che ogni affetto connesso con un'emozione, di qualunque tipo essa sia, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev'essercene un gruppo nel quale è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che *ritorna*».⁷ L'affermazione è chiara e contraddittoria. Uno stato d'angoscia è provocato dalla presenza di una «profonda coazione a ripetere»,⁸ cioè dal ritorno del rimosso, dal «perpetuo ritorno dell'uguale»,⁹ come lo chiama Freud riecheggiando Nietzsche, e quindi dal ritorno di eventi simili ad altri eventi già vissuti nell'infanzia. Questo legame tra ritorno del rimosso, inteso come ritorno dell'uguale, e coazione a ripetere, lo si ritrova nel saggio del 1920, *Al di là del principio di piacere*. In ogni caso, «tra le cose angosciose» solo «un gruppo» è determinato dal ritorno del rimosso. Ciò significa che esistono altre figure dell'*Unheimliche* che non vengono provocate dal ritorno del rimosso e che perciò interessano molto meno Freud, il quale tuttavia non può permettersi di ignorarle. Infatti, per avviare la sua indagine, egli evidenzia preliminarmente, attraverso una limitata esplorazione, una sorta di fenomenologia del perturbante: la ricava, oltre che da «una serie» non meglio precisata «di casi singoli», dai quali la sua ricerca ha «preso le mosse»,¹⁰ anche da alcuni riferimenti letterari, ad esempio Shakespeare e Hoffmann, e dall'articolo «succoso ma non esaustivo» di Ernst Jentsch, individuato «nel quadro della bibliografia medico-psicologica» di lingua tedesca da lui consultata.¹¹ Per Freud questo metodo non è nuovo. Lo utilizza, ad esempio, nella lezione 25 della sua *Introduzione alla psicoanalisi*, quando mette a fuoco una spiegazione psicoanalitica dell'angoscia nevrotica, della «nevrosi d'angoscia» e della cosiddetta «angoscia delle fobie».¹² Coerentemente con l'impostazione della lezione, «l'affetto d'angoscia» viene visto come «la ripetizione» di una «impressione primordiale»: esso riproduce «l'atto della nascita», considerato come «la fonte e il prototipo dell'affetto d'angoscia».¹³ Questo assunto non rappresenta affatto un «patrimonio riconosciuto della psicologia normale». Esso si è sviluppato nell'ambito

«di concezioni che sono nate sul terreno della psicoanalisi e che solo lì sono di casa».¹⁴ L'angoscia delle fobie, ad esempio, è stata ben studiata da uno «stimato psicologo americano», Stanley Hall, sulla scia di Adler. Ma l'attenzione pressoché esclusiva al «contenuto di una fobia», più che al dinamismo inconscio che la produce, spinge Stanley Hall, come osserva ironicamente Freud, a «presentarci l'intera gamma di queste fobie con sfarzosa nomenclatura greca». E così continua, con tono sferzante: «sembrerebbe l'enumerazione delle dieci piaghe d'Egitto, se non fosse che il loro numero è di gran lunga superiore a dieci. Sentite quante cose possono diventare oggetto o contenuto di una fobia: oscurità, aria libera, spiazzi aperti, gatti, ragni, bruchi, serpenti, topi, temporali, punte acuminatae, sangue, ambienti chiusi, ressa umana, solitudine, traversata di ponti, viaggi per mare e ferrovia ecc.».¹⁵ Il taglio verticale e psicogenetico dell'argomentazione freudiana, che riconduce la varietà delle fobie nevrotiche al dinamismo inconscio che le produce – nella fattispecie si tratta di una «trasformazione in angoscia» vista come «sorte immediata che spetta alla libido colpita da rimozione» –,¹⁶ è radicalmente diverso dal taglio orizzontale e fenomenologico-descrittivo tipico della «psicologia normale», che si sviluppa attorno all'enumerazione e all'illustrazione dei «contenuti», cioè dei vissuti e degli stati coscienti visti nella loro estrema variabilità individuale. Il riferimento ai casi clinici, alle testimonianze letterarie e ai contributi della psicologia mostra una certa attenzione di Freud alla fenomenologia del concetto analizzato, anche se poi l'approccio specificamente psicoanalitico implica un necessario restringimento del campo osservativo e un conseguente sguardo critico sulle fonti citate e utilizzate.

A proposito del perturbante, lo si è visto, Freud, come aveva fatto per l'angoscia, ricorre a un contributo proveniente dalla «psicologia normale». Cita infatti il testo di Ernst Jentsch, dal quale risulta, come egli afferma, che «una condizione particolarmente favorevole al sorgere di sentimenti perturbanti si verifica quando si desta «un'incertezza intellettuale» se qualcosa sia o non sia vivente, o quando ciò che è privo di vita si rivela troppo simile a ciò che è vivo».¹⁷ «Un'incertezza intellettuale», dunque (*eine intellektuelle Unsicherheit*), che ci impedisce di decidere se qualcosa «sia vivo o privo di vita» (*belebt oder leblos*), suscita «sentimenti perturbanti» (*unheimlicher Gefühle*).¹⁸ Ma per Freud questa *Unsicherheit* può essere la matrice di un affetto realmente perturbante solo se viene collegata a un'antica angoscia infantile, che nel caso specifico analizzato nel *Perturbante* – il caso messo in scena da Hoffmann nel racconto *L'uomo della sabbia* – consiste nella paura inconscia dell'evirazione suscitata da un suo «sostituto» cosciente: cioè dall'«angoscia di perdere la vista», dal «timore per i propri occhi».¹⁹

Anche se sulla problematica del perturbante Freud si differenzia dalla «psicologia normale» mettendo a fuoco la radice inconscia dell'*Unheimliche*, è evidente che l'articolo di Ernst Jentsch ha contribuito a formare la base fenomenologica della sua argomentazione psicomodinamica. La prima citazione con la quale ho aperto questo capitolo – laddove Freud afferma che «cose, immagini e bambole senza vita prendono vita» – riprende direttamente le osservazioni e la terminologia di Jentsch. L'autore tedesco, traduttore di Havelock Ellis e di Cesare Lombroso, nonché studioso del sentimento musicale e del perturbante in musica,²⁰ afferma infatti nel suo articolo del 1906: «Tra tutte le condizioni di insicurezza che possono dar luogo al sentimento dell'*Unheimliche*, ce n'è una in particolare che è in grado di produrre l'effetto con notevole regolarità, in modo forte e assai generale, ed è il dubbio circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo e, al contrario, il dubbio se un oggetto privo di vita non sia in qualche modo animato».²¹ Poco più avanti ribadisce:

È nota l'impressione sgradevole che facilmente insorge in certuni quando visitano gabinetti di figure di cera ... È spesso difficile, specie nella semioscurità, distinguere una figura di cera o un suo analogo a grandezza naturale da una persona. Per certi temperamenti sensibili, anche dopo che hanno deciso se essa è viva o no, una tale figura può mantenere il suo carattere spiacevole. Verosimilmente si tratta in questi casi di un dubbio secondario semiosciente.²²

Emerge qui, tra le righe, la consapevolezza che le posture dell'incertezza – dell'*Unsicherheit* –, che nel suo articolo Jentsch definisce a più riprese come posture intellettuali, possono anche rappresentare l'esito di processi non trasparenti: di processi secondari di carattere «semiosciente», non riducibili al mero orizzonte della spiegazione teoretica. Freud non valorizza questo assunto. Avrebbe potuto utilizzarlo nella prospettiva di un possibile collegamento tra l'approccio descrittivo della «psicologia normale» e il punto di vista riduzionistico della psicoanalisi, orientata a individuare, all'interno di una sostanziale *reductio ad unum*, la radice inconscia dell'*Unheimliche*. «Tra tutte le condizioni di insicurezza – afferma Jentsch, attento alla molteplicità delle configurazioni possibili – ve ne è una, in particolare, che può produrre l'effetto perturbante ... con notevole regolarità, in modo forte e assai generale»: ed è l'insicurezza o «il dubbio se le cose siano o non siano animate».²³ Queste affermazioni implicano sia l'ammissione di una pluralità di perturbanti, sia un'attenzione privilegiata al particolare «effetto *unheimlich*» – una sorta di perturbante fondamentale – che «si può facilmente raggiungere se ci si mette a interpretare *in termini fantastici o poetici* una cosa priva di vita

come parte di una creatura organica, e in particolare se ci si mette a interpretarla in termini antropomorfici».24 Questa «naturale propensione dell'uomo a dedurre», con ingenuo procedimento analogico, l'animazione di cose inerti e non viventi a partire dalla sua specificità di individuo animato e vivente, viene definita da Jentsch come «un importante *fattore d'origine*» del perturbante. La curvatura fenomenologica si mescola, qui, a un'ipotesi di carattere genetico. Come precisa l'autore, servendosi anche di qualche esempio, questa «coazione psichica» la si ritrova soprattutto in soggetti che manifestano un «grado di sviluppo» alquanto «primitivo»: i selvaggi, i bambini piccoli, gli antichi greci, ma anche i «profani» che assistono allo «spettacolo delle manifestazioni della maggior parte delle malattie mentali».25

In ogni caso, la coloritura emotiva del perturbante fondamentale è per Jentsch molto varia: si va da «un sentimento di orrore»26- che Freud riprende, sottolineando il carattere spaventoso del perturbante - a un'interpretazione «in termini fantastici o poetici», come si è appena visto. Allo scopo di orientarsi in questa proliferazione di registri, Freud introduce il testo del 1919 con un'esplorazione preliminare dell'«uso linguistico» di *unheimlich*,27 già avviata del resto, anche se in forma molto sintetica, nell'articolo di Jentsch, che riteneva necessario spiegare «la terminologia» attraverso «un'analisi psicologica».28

Nella sua dettagliata disamina dell'uso linguistico di *unheimlich*, condotta attraverso precisi riferimenti ai vocabolari tedeschi a sua disposizione, Freud si sofferma sull'ambivalenza semantica di *heimlich*: un termine non «univoco», egli afferma, che «appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato». Poco dopo ribadisce: «*Heimlich* è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *unheimlich*. *Unheimlich* è in certo modo una variante di *heimlich*».29 La stessa esistenza di rappresentazioni antitetiche, che è stata appena negata, viene ora esplicitamente affermata. Tant'è che *heimlich*, oltre che «familiare» e «domestico», significa anche «nascosto» e «pericoloso», e in questa accezione, come risulta da un dizionario dell'epoca, «assume il significato abitualmente proprio a *unheimlich*».30

«Un sentimento non familiare del mistero»

Nell'opera pittorica di Magritte incontriamo frequentemente la dimensione del perturbante: qualcosa che spiazzava l'osservatore, che problematizza, che mette radicalmente in discussione ciò che appare

ovvio, familiare, consueto; qualcosa che il pittore belga, nei suoi scritti, indica a più riprese attraverso il concetto di *mistero*.³¹ Dice Magritte, in un passaggio ricostruito da Suzi Gablik:

Riportare la mia pittura al simbolismo, conscio o inconscio, significa ignorarne la vera natura. La gente che cerca significati simbolici è incapace di cogliere la poesia e il *mistero* intrinseci all'immagine. Certo, lo sente *questo mistero*, ma vuole liberarsene. Ha *paura*. Chiedendo «che cosa significa?» esprime il desiderio che tutto sia comprensibile. Ma se non si rifiuta il *mistero* si ha una reazione differente. Si chiedono altre cose.³²

È un nodo cruciale, questo, se si vuol capire la relazione qui proposta tra il mistero – generatore di «paura» o addirittura di «panico» – e il perturbante. Afferma Suzi Gablik: «Se si viene catturati dal mistero di una immagine che rifiuta ogni spiegazione, a volte sopraggiunge un momento di panico. Sono questi momenti di panico ciò che conta per Magritte». ³³ Sono stati d'animo che possono essere ricondotti a quello che il pittore di Lessines, parlando di Gaudí in una lettera del 1959, definiva «un sentimento non familiare del mistero». ³⁴

Quest'idea di un sentimento non familiare del mistero – un sentimento perturbante, *unheimlich* – fa dire a Patrick Waldberg, uno degli ultimi grandi protagonisti del movimento surrealista: «Magritte mirava a *perturbare* [*visait à la "perturbation"*] con le sole armi delle immagini». ³⁵ Il mistero, la *perturbation*, l'incertezza, l'equivoco, l'*étrangeté*, già cara a Baudelaire: queste, per Waldberg, le dimensioni che attraversano la pittura di Magritte, animata da una «volontà di far urlare gli oggetti più familiari»; ³⁶ tale pittura si sviluppa attorno al circuito fondamentale che stringe in un unico cerchio gli enigmi del mistero e gli spaesamenti del perturbante. Questo registro enigmatico – questo sentimento dell'*Unheimliche* e del mistero – occupa dunque una posizione centrale. Si tratterà allora di mettere a fuoco alcuni segni della sua presenza nell'opera pittorica di Magritte.

Prima, però, è necessario ricordare un evento doloroso che senza dubbio influenzò la vita e l'arte di Magritte: il suicidio della madre, Regina Bertinchamps, che si gettò nelle acque della Sambre nel febbraio del 1912, quando René aveva quattordici anni. L'intimo e fedele amico di Magritte, il surrealista belga Louis Scutenaire, così racconta l'evento:

Ancora giovane, sua madre si suicidò ... Divideva la stanza con il figlio più piccolo, il quale, nel cuore della notte, accortosi di essere rimasto solo, svegliò la famiglia. Si fecero ricerche ovunque, e invano, all'interno della casa; sulla soglia e sul marciapiede vennero quindi seguite delle tracce di passi che arrivavano fino al ponte della Sambre, il fiume del paese. La madre del pittore si era gettata in acqua; quando

venne ripescato il cadavere, il volto era coperto dalla camicia da notte. Non si è mai saputo se si era coperta gli occhi per non vedere la morte che aveva scelto o se erano stati i vortici della corrente a velarla in quel modo. L'unico sentimento che Magritte abbia ricordato - o abbia immaginato di ricordare -, a proposito di questo evento, è una viva fierezza al pensiero di essere al centro penoso di un dramma.³⁷

Il sentimento di fierezza copre e rimuove, manifestamente, lo choc emotivo e il dolore della perdita. Scutenaire racconta a Sylvester che Magritte gli aveva parlato del suicidio una sola volta. Sulla morte della madre il pittore fu sempre, in effetti, molto reticente: sua moglie, scrive Sylvester, «mi ha detto che non lo aveva mai sentito pronunciare una sola parola sull'argomento».³⁸ Il grande dolore provato non è mai diventato, insomma, tema di una conversazione oppure oggetto di un racconto: è stato sepolto da Magritte, scrive il suo amico Waldberg, «nella parte più oscura di se stesso».³⁹ Quando, nel 1961, Jean Stévo gli chiede, in un'intervista, se il suicidio della madre lo abbia profondamente segnato, la risposta sembra quanto mai difensiva, orientata verso un sostanziale spostamento: uno spostamento dall'io al mondo, del tutto omogeneo alla già citata reazione di «viva fierezza» immediatamente successiva al dramma. Risponde infatti Magritte:

Certo, sono cose che non si dimenticano. Quella vicenda incise su di me, ma non nel senso che pensa lei. Fu uno choc. Ma io non credo alla psicologia, non più di quanto creda alla volontà, che è una facoltà immaginaria. La psicologia non mi interessa. Pretende di rivelare il corso del nostro pensiero e delle nostre emozioni, i suoi tentativi sono opposti a ciò che so, essa vuole spiegare un mistero. C'è un solo mistero: il mondo. La psicologia si occupa di falsi misteri.⁴⁰

Ma i fantasmi legati al suicidio della madre trovano a più riprese echi del tutto evidenti nei dipinti. In molte tele viene evocata la morte per annegamento; in altre vi sono volti dissimulati o comunque non visibili, capaci di restituirci quell'atmosfera enigmatica e perturbante, piena di mistero, che occupa, come si è detto, una posizione centrale nella produzione di Magritte. Un dipinto che risale all'estate del 1928 ha un titolo quanto mai significativo, *La storia centrale*, ed è forse quello più direttamente legato al suicidio della madre: evento tragico, decisivo, centrale - una storia centrale, per l'appunto -, che rappresenta una sorta di nucleo germinativo del pensiero, degli stati d'animo e di molte soluzioni espressive. Tre gli elementi della tela: una tuba, una valigetta e una donna di corporatura robusta, che molto probabilmente rinvia alle fattezze della madre. Vengono nascosti e velati da un panno bianco la faccia e il collo, che sembra preso, afferrato dalla mano sinistra: all'interno di questo ordito figurativo immobile e raggelante, tale dettaglio - come è stato osservato -

potrebbe forse suggerire l'idea di un suicidio per autostrangolamento.⁴¹

Il motivo del suicidio, del nascondimento, della testa invisibile oppure interamente coperta da un panno, riemerge in altre opere e soprattutto nelle tele del 1928: *Linondazione*, ad esempio, ci mostra la stessa tuba del quadro precedente, collocata alla sinistra di un corpo nudo femminile dalle fattezze robuste, visibile solo dai piedi al ventre (la parte superiore del corpo è occultata dalla nebbia); *l'Invenzione della vita* ci fa vedere, sopra lo sfondo di un paesaggio, una donna bruna che sembra guardare ciò che le sta di fronte fuori dal quadro e che si trova affiancata a un personaggio della stessa statura, interamente avvolta in un lenzuolo; in un altro dipinto del 1928, *L'inganno simmetrico*, la metà inferiore di un corpo nudo femminile è ricoperta, all'estremità superiore, da un panno che sembra nascondere i segni di un'amputazione, mentre dietro il corpo mutilato, sul pavimento, altri due panni lasciano indovinare la sottostante presenza di un oggetto ricoperto: cioè, verosimilmente, il capo e il busto amputati; un analogo motivo – cioè una cupola di tessuto drappeggiato che ricopre un oggetto rendendolo invisibile – era già stato proposto come tema secondario sia in una tela del 1926-27, *La prova del sonno*, sia in una tela del 1927, *L'Atlantide*.

L'immagine spettrale del volto velato da un panno, alla quale *La storia centrale* aveva assegnato una posizione dominante, ritorna, raddoppiata, in un quadro del 1928, *Gli amanti*: in una stanza, due volti, uno femminile e l'altro maschile, sempre ricoperti da un panno, si uniscono in un bacio, all'interno di un'atmosfera plumbea e mortifera che pervade l'intera scena. In un'altra versione coeva, i due volti coperti, sopra lo sfondo di un paesaggio, stanno vicini, guancia a guancia.

A questa drammatica del nascondimento messa in scena dal pittore di Lessines appartiene anche un dipinto pervaso dal *pathos* dell'orrore – *Il genere notturno*, del 1928 –, dove una donna a torso nudo si copre il volto con le mani ed è affiancata a uno specchio incrinato. Le mani coprono il suo volto, e non il vuoto, come pensa Sylvester: un volto che appartiene, forse, a quel «visibile nascosto» che ha sempre affascinato Magritte, assolutamente distinto dal «visibile apparente», con il quale intrattiene «una sorta di lotta». E l'«interesse per ciò che è nascosto e che il visibile non rivela ... può assumere la forma di un sentimento abbastanza intenso».⁴² Si tocca qui, io credo, un nodo centrale: la tensione tra il visibile e l'invisibile – importante matrice dell'invenzione pittorica –, radicata in una configurazione affettiva particolarmente intensa.

Non vi è comunque nessun dubbio: certi temi ricchi di implicazioni affettive, che nelle tele di Magritte sono dominanti o secondari,

proliferano serialmente, e in questo modo la figurazione non obbedisce soltanto ai canoni della rappresentazione e della somiglianza. Le dinamiche della somiglianza a modelli esterni non sono più egemoni: vengono infatti affiancate ai tratti intensivi, autoreferenziali e ripetuti della similitudine. Quello che Foucault definisce un «privilegio della similitudine sulla somiglianza»⁴³ finisce per sottrarre le immagini all'egemonia esclusiva del senso e alla tirannia incontrastata del significato. La poesia delle immagini non può quindi essere colta solo attraverso la comprensione dei significati simbolici, poiché si situa in quella zona di mistero – caratterizzata da un contraddittorio ed «enigmatico amalgama del familiare e dello sconosciuto» ⁴⁴ che veicola la dimensione del perturbante. L'immagine magrittiana rende certamente problematica l'individuazione di un senso, ma non per questo, come ha ben inteso René-Marie Jongen, viene delegittimata la questione del senso,⁴⁵ che mette in gioco l'interazione complessa tra due livelli: l'ambito della somiglianza e il gioco delle similitudini; il terreno degli avvenimenti e lo spazio delle forme; i fattori biografici, psicologici, culturali e quelli più specificamente figurativi. Paradossalmente, l'indifferenza semantica proclamata esplicitamente dall'artista ripete la sua apparizione in una sorta di interdetto semantico che accomuna non pochi interpreti: un interdetto presente in Foucault, per il quale nelle tele dell'artista belga «la somiglianza scompare»;⁴⁶ un interdetto presente in maniera rilevante, come si è appena detto, in non pochi interpreti, generalmente incapaci di mettere a fuoco la sinergia tra i due livelli appena ricordati e di evidenziare la loro complessa e mutevole complementarità. In realtà, nella pittura di Magritte convivono, entro un equilibrio instabile, l'ambiguo e il mutevole, la similitudine e la somiglianza, e quindi, come avrebbe detto Lyotard, il figurale e il figurativo:⁴⁷ la figura afferma e al tempo stesso nega; mima e al tempo stesso distorce o tradisce il referente, cioè il modello esterno al quale dichiara – attraverso i segni linguistici e i titoli – di voler rassomigliare. I testi (i segni linguistici, i titoli) e le immagini si intrecciano entro una sorta di asimmetria costitutiva, grazie alla quale non si può affermare né che il testo trovi nell'immagine il suo principio regolativo, né, all'inverso, che l'immagine individui nel testo la cifra e la matrice dei suoi significati.

Se nella pittura classica i modi della rappresentazione si realizzano nell'ambito della somiglianza, nei dipinti dell'artista di Lessines essi si sviluppano nell'orizzonte ambiguo, ibrido e perturbante di una somiglianza che si intreccia, che si ibrida, che si mescola incessantemente con la similitudine. Nelle tele di Magritte la similitudine è certamente una modalità costitutiva dell'opera pittorica, ma sempre all'interno di una evidente tensione rappresentativa e figurativa. La proliferazione seriale e la ripetizione dei temi dominanti

trascendono la sfera della rappresentazione e al tempo stesso la includono, mantenendo sempre in vita, entro una varietà di dimensioni e di contesti possibili, lo spazio della figurazione: e quindi il respiro della somiglianza, il fervore dell'avvenimento, il peso della storia vissuta e ricordata, le vibrazioni e gli echi del mondo. Soltanto nell'astrattismo, come sostiene Deleuze nel suo grande libro su Francis Bacon, la somiglianza scompare definitivamente e la pittura riesce a rompere la rappresentazione: «c'è voluta la straordinaria opera della pittura astratta per strappare l'arte moderna alla figurazione».48 Più in generale, per sfuggire al figurativo, esistono, lo ricorda Deleuze, due strade possibili: la prima – che non è la strada di Magritte – è quella che porta verso la forma pura, per astrazione; la seconda è quella che porta verso «il puro figurale, per estrazione o isolamento», laddove l'isolamento è un modo per «rompere con la rappresentazione», per «spezzare la narrazione», per «impedire l'illustrazione», per «liberare la Figura» e per «attenersi al fatto».49

Nella pittura di Magritte, la presenza di questa seconda opzione – l'opzione del figurale – non sopprime l'ordito narrativo e rappresentativo: il più delle volte, infatti, la figura isolata ed «estratta» rinvia, attraverso la rete delle similitudini presenti nella stessa opera, o in altre opere, a figure analoghe ma riconducibili a un certo orizzonte di senso. La riproduzione seriale dei temi – la tendenza a ripeterli e a differenziarli attraverso variazioni controllate e volontarie – scandisce certamente il privilegio della similitudine sulla somiglianza, ma è anche in grado, al tempo stesso, di ancorare il puro figurale ai contesti (contesti di senso e contesti *événementiels*) dai quali è stato, per così dire, estratto. La somiglianza, come scrive Foucault, «serve alla rappresentazione» e «regna su di essa», mentre la similitudine «serve alla ripetizione, che corre attraverso di essa».50

Ma l'opera del *Maître du mystère* – capace di trasmetterci, anche attraverso la figurazione di oggetti familiari, un «sentimento non familiare del mistero» – è tutta giocata su una perturbante ibridazione tra immagini rappresentative e immagini-simulacro, e dunque tra somiglianza e similitudine. Afferma infatti Foucault, contraddicendo la già menzionata tesi di una *totale* scomparsa della somiglianza: «Magritte lascia regnare il vecchio spazio della rappresentazione, ma soltanto in superficie», poiché «sotto non c'è nulla».51 È vero: i territori della figurazione, dopo essere stati affermati, indicati e designati sia con il supporto dei segni linguistici e dei titoli sia attraverso la proliferazione seriale dei simulacri e delle similitudini, vengono, per così dire, negati e contraddetti mediante un lavoro di scavo, di derealizzazione, di svuotamento. Attraverso un gioco potenzialmente infinito di rimandi, di variazioni e di invenzioni, la rappresentazione plastica, spesso accompagnata o sostanziata da elementi di scrittura,

diviene quindi capace di ripetere – ma anche di complicare, di contraddire, di negare – la medesima affermazione che si è imposta, di primo acchito, come suo tratto caratterizzante.

La storia centrale, in questa prospettiva, diventa un importante punto di riferimento, dove la radice del senso funziona anche come potente matrice dell'*eidolopoiesi* magrittiana:⁵² in quanto dipinto, in quanto avvenimento drammatico, in quanto condizione psico-affettiva dell'invenzione pittorica, essa assegna un primato alla logica dell'«opposizione» e del contrasto, che mina alle radici la sovranità e l'autosufficienza della rappresentazione.

La già citata testimonianza dell'amico Louis Scutenaire ci fa capire che in quella tragica notte del 1912 il quattordicenne René e i suoi fratelli, usciti di casa alla ricerca della madre, ritrovarono il suo cadavere quasi completamente nudo, coperto solo da una camicia da notte che il movimento dell'acqua aveva sollevato fino a nascondere il volto, lasciando scoperto il sesso: ritrovarono dunque un corpo osceno, con il sesso visibile, e al tempo stesso un corpo pudico, con il volto nascosto. Un corpo svelato nelle sue parti intime e al tempo stesso un corpo velato, che nasconde, a chi lo guarda, le manifestazioni facciali della propria identità. L'osceno e il pudico, dunque. Lo svelato e il velato. Il visibile e l'invisibile. Qualcosa che si dà e che si offre, ma che al tempo stesso si nega e si sottrae.

«L'impero delle luci»

In non pochi dipinti di Magritte il terreno dell'*opposizione* – uso un termine che gli era molto caro – si ripropone come realizzazione pittorica di una logica della disgiunzione. La singola opera, in tale prospettiva, mette in scena una *sintesi disgiuntiva* che presenta due assetti possibili: un'unità che contiene due termini inconciliabili, mantenendoli distinti e irriducibili l'uno all'altro, oppure un'unità che confonde e mescola due termini contrapposti, dando luogo a un nuovo insieme, cioè a una *Gestalt* ibrida, nella quale sono meno evidenti l'autonomia e la separatezza delle parti che la compongono. Al primo gruppo appartiene uno dei capolavori più celebri, *L'impero delle luci*, del 1953-54: un quadro del quale esistono sedici versioni a olio e sette *gouaches*. *L'invenzione collettiva*, del 1935, appartiene al secondo gruppo, in cui emerge ripetutamente – motivo enigmatico e perturbante – una mescolanza di forme differenti estranea ai contenuti usuali delle nostre abitudini percettive: ad esempio una montagna a testa d'aquila (*Il territorio di Arnheim*, 1962); uccelli-foglia (*Le grazie naturali*, 1963); civette-foglia (*I compagni della paura*, 1942); birilli (musicali) arborescenti (*Il fantino perduto*, 1926, motivo che si ripete

con *Il giocatore segreto*, 1927, e con *Il fantino perduto*, 1948); piedi umani - scarpe di cuoio (*Il modello rosso*, 1937), e infine, sempre nell'ambito di questa ricca serie, la realizzazione pittorica forse più attraente e suggestiva, già menzionata, cioè *L'invenzione collettiva*. Si tratta, potremmo dire, di una sirena a rovescio, in cui la parte inferiore del corpo nudo di una donna si fonde con la parte superiore di un grosso pesce: rovesciamento inconsueto dell'immagine mitologica, di matrice greca, della sirena;⁵³ lì, la cifra identitaria - che rende possibile l'assimilazione della sirena al genere femminile - è consegnata alla parte superiore dell'ibrido, cioè alla testa, oltre che ai capelli e al seno, come risulta evidente nella tradizione iconografica. Nel dipinto di Magritte, invece, in sotterraneo contrasto con l'armonia che lo caratterizza, tale cifra viene consegnata con crudezza alla parte inferiore dell'ibrido, cioè, sostanzialmente, al sesso, oltre che alle gambe e ai piedi.

Occorre ricordare che nel 1940 era uscita, con lo stesso titolo del quadro, la rivista «L'Invention collective», redatta dal gruppo dei surrealisti belgi, tra cui troviamo Magritte e Scutenaire. Il titolo della rivista era stato scelto da Magritte, dopo che lo stesso titolo era stato attribuito da Paul Nougé al dipinto del 1935. Nella lettera di accompagnamento al primo numero della rivista, indirizzata a Scutenaire e datata 12 dicembre 1939, Magritte scrive, a proposito del titolo da assegnare al testo introduttivo noto come *Prospectus*, alla cui stesura egli stesso aveva messo mano:

Tornerei al titolo *Opposition*: A. al singolare, giacché in questo modo designa quella tendenza interna che è il nostro motore. B. perché è più forte di «disaccordo», che è anch'esso motore della poesia. «Dentro gli occhi più scuri si chiudono i più chiari», scuro essendo l'opposto di chiaro. «La luna di mezzogiorno», luna essendo opposta all'ora del pranzo.⁵⁴

Viene qui tematizzata concettualmente l'opposizione ampiamente sviluppata sul terreno iconografico con *L'impero delle luci*: un'opposizione sulla quale Magritte ritorna in seguito, con grande convinzione, in una lettera scritta a Scutenaire nel novembre 1959, dove parla di «un chiaro di luna a mezzogiorno», oltre che di «una variante come l'ombra del mezzogiorno», come «l'ombra del giorno», come «il fantasma del giorno», o «il sogno di mezzogiorno».⁵⁵ Anche nei suoi scritti e nelle sue lettere, una volta individuato un tema all'interno di una logica della *somiglianza*, Magritte ama riproporlo, come si è già detto, attraverso una trama di modificazioni e di varianti che si situa entro l'orizzonte della *similitudine*.

Ma torniamo all'*Impero*, che qui commentiamo tenendo conto

soprattutto della copia veneziana (Peggy Guggenheim Collection, 1953-54). Nel Catalogo della mostra di Magritte a Little Rock (1960), André Breton aveva scritto un intervento intitolato *Envergure de René Magritte*, riferendosi esplicitamente all'*Impero delle luci*:

C'è voluta tutta la sua audacia per affrontare questo problema: estrarre contemporaneamente ciò che è chiarezza dall'ombra e ciò che è ombra dalla chiarezza ... La violazione delle idee, dei luoghi comuni e delle convenzioni che sono legate alle fonti di luce, è tale che, me l'ha detto René Magritte, la maggior parte di quelli che procedono in fretta credono di aver visto le stelle nel cielo diurno.⁵⁶

Possediamo anche un commento di quest'opera, scritto dallo stesso Magritte nell'aprile del 1956:

Per me la concezione di un quadro è un'idea di una cosa o di varie cose, che possono diventare visibili attraverso la mia pittura.

È inteso che non tutte le idee sono concezioni di quadri. Occorre, ovviamente, che un'idea sia abbastanza stimolante perché io mi applichi a dipingere fedelmente la cosa o le cose di cui ho avuto l'idea.

La concezione di un quadro, ossia l'idea, non è visibile nel quadro: un'idea non si può vedere con gli occhi.

Ciò che è rappresentato in un quadro, ciò che è visibile per gli occhi, è la cosa o le cose di cui si è dovuto avere l'idea.

Così, ciò che è rappresentato nel quadro *L'impero delle luci* sono le cose di cui ho avuto l'idea, ossia, esattamente, un paesaggio notturno e un cielo quale lo vediamo in pieno giorno. Il paesaggio evoca la notte e il cielo evoca il giorno.

Quest'evocazione della notte e del giorno mi pare dotata del *potere di sorprenderci e di incantarci*. Chiamo questo potere: la poesia.

Se credo che quest'evocazione abbia un tale *potere poetico* è fra l'altro perché ho sempre provato il massimo interesse per la notte e per il giorno, senza mai sentire però una preferenza per l'uno o per l'altro.

Questo grande *interesse* personale per la notte e per il giorno è un *sentimento di ammirazione e di stupore*.⁵⁷

Interesse, ammirazione, stupore. Su questo *humus* germoglia l'idea del quadro: l'idea che il quadro stesso rende percepibile. Potremmo dire per questo quadro, come per tanti altri quadri di Magritte, ciò che già Lyotard aveva detto per il discorso: «non si limita a significare, ma esprime».⁵⁸ E il quadro, in questo caso, esprime stati soggettivi, sentimenti: cioè l'interesse, quindi l'ammirazione, infine lo stupore. Ciò che provoca maggior stupore, oltre che ammirazione e interesse, è la trasformazione della realtà apparentemente ordinaria – comune, banale – in una realtà prima improbabile, poi, poco per volta, impossibile, come può esserlo un paesaggio notturno sotto un cielo diurno. Consiste proprio in questo la presenza del mistero, che si annida tra le pieghe di una realtà divenuta sogno, divenuta altro da sé: il banale quotidiano

slitta verso l'improbabile per produrre la certezza dell'impossibile. Come ha scritto Waldberg, «si tratta», per Magritte, «del passaggio dal mondo banale a un mondo secondo, nato dall'ispirazione, e il cui elemento costituente è il mistero».59

Nel gioco ricorsivo dell'*Impero*, sospeso tra somiglianza e similitudine (ventitré riprese, come già detto, con sedici versioni a olio e sette *gouaches*), la sapienza descrittiva di Magritte poggia sulla sua propensione a classificare tramite l'analogia - uno dei fondamenti del piacere estetico -60 e quindi sulla sua capacità di differenziare le costanti dalle variabili. L'impegno classificatorio e la vocazione alla serialità, condizioni di possibilità della similitudine, estendono il gioco ricorsivo dell'*Impero* ad altre opere: vere e proprie varianti, con diverso titolo ma con analoga ispirazione figurativa: *L'altra parola* (1955), *Il salotto di Dio* (1958), *Le barricate misteriose* (1961), *La fine del mondo* (1963). Se alcune riprese dell'*Impero* possono essere spiegate dall'esigenza di precise richieste di mercato, documentate dalla critica, le varianti appena menzionate obbediscono a una radicale istanza interiore: una modalità di pensiero e una scelta estetica che spingono Magritte a valorizzare le opposizioni e le disgiunzioni.

Nell'*Impero* appare dominante la verticalità, evidenziata dal formato del quadro, dalle mura della casa e dall'albero collocato sul lato sinistro, che collega la parte bassa del dipinto, cioè un paesaggio notturno, con la parte alta: un cielo diurno solcato da cirri di grandezza variabile, inversamente proporzionale alla distanza dal paesaggio. Il contrasto tra le tinte scure del paesaggio e la chiarezza del cielo domina la composizione. Si tratta di un contrasto - di un'opposizione, per dirla con Magritte - realizzato come una discontinuità (molto forte, anche se armoniosa) messa in scena all'interno di una medesima composizione: un contrasto accentuato sia dalla presenza dell'albero, che estende la dimensione notturna alla parte alta della tela, sia dalle luci prodotte dal lampione antistante la casa e da due finestre del primo piano: luci deboli, smorzate, più vicine ai colori della notte che al chiarore diurno del cielo. Anche qui, come già nell'*Invenzione collettiva*, il paradosso percettivo si fonda sul rovesciamento dei termini che costituiscono il serbatoio storico ed esperienziale del nostro immaginario collettivo; si tratta di un rovesciamento, di una «violazione dei luoghi comuni», come aveva scritto Breton, che nel caso dell'*Impero* diventa molto radicale, poiché intacca, squilibra e sovverte le *costanti* di certe strutture antropologiche dell'immaginario: ad esempio le coppie di contrari proprie del linguaggio mitico, formate da due termini antagonisti solitamente disgiunti (*in primis* la coppia degli archetipi luce-buio, che rinvia alla coppia simmetrica ascesa-caduta). Tali coppie, i cui membri, nel mito, vengono mantenuti rigorosamente distinti e separati, sono state esplorate, anche nei loro risvolti letterari,

da Gaston Bachelard e da Gilbert Durand.⁶¹

Si collocano in questa prospettiva la grande trasgressione di Magritte e la sua tela del 1953-54. In effetti, *l'Impero*, nel suo insieme – un po' come, in misura certamente diversa e più attenuata, *Costruzione di un edificio* di Piero di Cosimo –, può essere considerato la raffigurazione pittorica di una sintesi disgiuntiva (o di una disgiunzione creativa, come vedremo); di una contiguità, in ogni caso, che all'interno di una medesima composizione mette assieme, pur mantenendole rigorosamente distinte, due dimensioni antagoniste: la luce e il buio, il giorno e la notte. Anche qui, il *regime diurno dell'immagine*, rapportato e contrapposto, nell'antropologia di Gilbert Durand, al *regime notturno dell'immagine*, è definibile, in termini generali, come regime dell'antitesi.⁶² In effetti *l'Impero*, mai citato da Durand, potrebbe anche essere definito con le parole che lo studioso francese utilizza per mettere a fuoco le due parti antitetiche del regime diurno: un fondo di tenebre su cui si staglia lo splendore vittorioso della luce, dal momento che, come afferma lo stesso Durand, «non c'è luce senza tenebre».⁶³ Tra i due termini, come è stato osservato, vi è una «violenta incompatibilità»; un contrasto insanabile, un dualismo manicheo produttore di bellezza, una disgiunzione creativa caratterizzata da «una violenza che si risolve, finalmente, nella poesia».⁶⁴ Questo manicheismo delle immagini indagato da Durand rinvia, a monte, a un dualismo di matrice platonica e di ispirazione catara che, secondo Denis de Rougemont, ha influenzato profondamente tutta la letteratura occidentale.⁶⁵

Il regime dell'antitesi domina, dunque, la pittura di Magritte. Esso funziona entro quella che già Foucault aveva definito una logica della connessione dell'eterogeneo, cioè della connessione tra termini disparati che rimangono tali anche se connessi:⁶⁶ anche se riconducibili a una certa unità di senso, cioè a un'opera, a un'azione, a una situazione. Per cogliere con pienezza questo regime dell'antitesi ho riproposto, qui, il riutilizzo di una logica della sintesi disgiuntiva, di matrice deleuziana. Ma con una riserva non secondaria: il termine «sintesi», giustificato dalla sua inerenza a una certa unità di senso, rischia di rappresentare una pesante ipoteca di tipo hegeliano, che compromette e attenua la presenza dell'eterogeneità, della conflittualità, dell'*opposizione* – ancora Magritte – e quindi di un contrasto non necessariamente mediabile o risolvibile. Sarà quindi opportuno tener presente i due diversi destini possibili di un conflitto tra momenti eterogenei: da un lato la sintesi, che presuppone un'attività di mediazione e di ricomposizione delle realtà disgiunte, dall'altro lato la disgiunzione priva di sintesi. Quest'ultima può essere portatrice di antagonismo, di guerre, di deflagrazioni, oppure di esiti creativi, imprevisti e imprevedibili: in entrambi i casi, mi piace

pensarla come una disgiunzione creativa, che trae profitto dal gioco non predeterminato delle differenze.

Il regime dell'antitesi, che mette capo a sintesi disgiuntive o a disgiunzioni creative, ripete la sua apparizione in molti contesti culturali: dalla psicopatologia alla letteratura, dalla filosofia alla musica. In questo capitolo – e in questo libro – ho cercato e cerco di descriverne alcuni momenti essenziali.⁶⁷

3. Sintesi disgiuntive, disgiunzioni creative

«Quando il Terribile è già accaduto»

Scrivere Ronald Laing nel 1982, sette anni prima della sua scomparsa: «per imparare dall'esperienza, dobbiamo ricordare la sua musica, e prestare ascolto alla sua voce».1 E «la voce dell'esperienza» - espressione che dà il titolo all'ultimo libro di Laing - parla all'autore con musiche e linguaggi differenti. È importante ascoltarli. Non a caso, a designare la posizione attiva del soggetto che presta ascolto alla voce dell'esperienza, viene scelto, qui, il verbo *to listen*, e non il verbo *to hear*, «ascoltare, sentire», che sposterebbe l'accento sull'ascolto inteso come ricezione passiva. Il pluralismo sottende incontrastato queste scelte lessicali. La voce dell'esperienza parla dunque all'autore con musiche e linguaggi differenti, che si manifestano attraverso il gioco polifonico della sua scrittura, molto spesso in bilico tra il discorso di verità, la rappresentazione letteraria, l'invenzione poetica. Si tratta di «raffigurazioni» che «non sono ancora state classificate - scrive Laing con una punta di sarcasmo - da un Linneo dell'asservimento umano».2 E continua: «Le parole che vengono alla mente per designarle sono: nodi, grovigli, garbugli, *impasses*, sconnessioni, circoli viziosi, vincoli»: significati espressi e condensati dalla parola inglese *knots*, «nodi», che dà il titolo al fortunato libro poetico omonimo pubblicato da Laing nel 1970. Nei dizionari troviamo altri significati possibili della parola *knot*: «legame», «difficoltà», «problema», «nocciolo», «punto essenziale». Il lessico dell'identità è abitato da termini polisemici, da lemmi contrastanti, da sostantivi o aggettivi intercambiabili: *knots* che vengono spesso evidenziati da Laing attraverso l'uso del linguaggio poetico, delle metafore e dei giochi linguistici. Ciascun individuo è così definibile attraverso caratteri contrapposti, come è avvenuto con la congiunzione mania-malinconia, dove due dimensioni polari concorrono, insieme, a formare un'unica entità psicologica o patologica. Anche la coppia includente-incluso può essere ridefinita attraverso la reversibilità dei due termini; ogni termine, in tal caso, può designare rispettivamente la realtà includente e la realtà inclusa: si può dire, ad esempio, che il mondo è nella mente, ma anche che la mente contiene il mondo.3 Come scrive Laing:

Tutto in tutti
Ciascun uomo in tutti gli uomini
Tutti gli uomini in ciascun uomo

Tutto l'essere in ciascun essere
Ciascun essere in tutto l'essere
Tutte le cose in ciascuna cosa
Ciascuna cosa in tutte le cose.⁴

Il regime dell'antitesi e dell'ambivalenza viene più volte espresso in versi luminosi, molto simili agli *haiku* per brevità e per capacità di condensazione:

Era un bacio, quello?
Oppure un sibilo
Dell'abisso?⁵

Il registro lirico è una componente essenziale del lavoro di Laing e non rappresenta affatto un'articolazione secondaria della sua attività psichiatrica. È vero, semmai, che la profonda originalità del discorso terapeutico, che utilizza criticamente l'asse fenomenologico-esistenziale (ad esempio Jaspers) e quello psicoanalitico (ad esempio la teoria del falso Sé di Winnicott), viene stimolata e accentuata sia dalla curvatura filosofica dell'analisi – dove si avverte una forte influenza dell'opera di Sartre –, sia dal primato accordato all'esistenza rispetto alla teoria («l'esistenza è una fiamma che fonde e ricompone incessantemente le nostre teorie»),⁶ sia, infine, da una fortissima vocazione poetica, che ci regala autentici gioielli letterari come *Luccello del paradiso*, del 1967. Un testo molto ricco anche sotto il profilo conoscitivo e concettuale:

La guerra infuria dentro l'uomo, sopra di lui, fuori e dentro di lui.
L'uomo, io e voi, non è l'unico campo della battaglia, è una zona di esso. Spirito e corpo sono straziati, lacerati, fatti a brani, saccheggianti, prostrati dalle Potestà e dai Principati in un loro cosmico conflitto, che noi non possiamo neppure comprendere.
Noi siamo i resti logori, malconci, impazziti di un esercito un tempo glorioso ...
Noi vagabondi abbiamo a tal punto smarrito il senno da non sapere cosa rubare, e nemmeno come mendicare. Siamo i defraudati. I derelitti.⁷

Nel libro *L'io diviso*, pubblicato dal giovane Laing nel 1960, la scissione tra esperienza e comportamento, analizzata a partire dal concetto di insicurezza ontologica primaria, si presenta come destino tragico della condizione umana. Scrive Laing: «Si ha qui il paradosso – potenzialmente tragico – che il nostro rapporto con gli altri è un aspetto essenziale del nostro *essere*, tanto quanto lo è la nostra separazione».⁸ La relazione con lo psicotico esaspera la contraddittorietà di questo tormentato binomio rapporto-separazione,

che scandisce tutte le nostre interazioni con l'Altro. Una relazione disgiuntiva. «Un rapporto disgiuntivo particolare». Una *disgiunzione interpersonale* che nel testo del 1967 - *La politica dell'esperienza* - si associa a una *disgiunzione intrapersonale* socialmente determinata, nella quale raggiungo comunque una consapevolezza che mi avvicina all'esperienza psicotica: sono consapevole, per dirla con Heidegger (citato da Laing), del fatto che «il Terribile è già accaduto». E il Terribile, qui, sta per rottura, per lacerazione, per scissione tra mondo *interiore* e mondo *esteriore*.

Nessuna unità interiore, solo senso della continuità quanto ne basta per afferrare l'identità, questo moderno oggetto di idolatria. Corpo, mente, spirito, strappati gli uni dagli altri dalle interne contraddizioni, scagliati in diverse direzioni; l'uomo staccato dalla propria mente, ed egualmente tagliato fuori dal proprio corpo, creatura mezzo impazzita in un mondo folle ... Noi speriamo di condividere l'esperienza di un rapporto umano, ma l'unico modo onesto di incominciare, o anche di finire, sarebbe quello di condividere l'esperienza della sua assenza.⁹

Il concetto di alienazione mentale slitta, qui, verso il concetto - più largo, ma forse meno pregnante clinicamente -¹⁰ di alienazione sociale, con il rischio di impoverire la specificità della relazione di cura, laddove, come si legge nel libro del 1960, «il terapeuta attinge alle proprie potenzialità psicotiche, senza per questo rinunciare alla sua salute mentale. Solo così può arrivare a cogliere *la posizione esistenziale del paziente*».¹¹

Attingere alle proprie potenzialità psicotiche, mantenendo sempre aperta una dialettica tra prossimità e distanza, è cosa diversa dallo sprofondare in un percorso di radicale identificazione con il paziente. Anche grazie al suo temperamento poetico, Laing può allestire una *drammatica della disgiunzione* - della disgiunzione propria e altrui - particolarmente efficace e coinvolgente. Soprattutto con *La politica dell'esperienza*, lo psichiatra scozzese riesce a farci sentire, in tutta la sua acutezza, il dolore della scissione - il tormento della frammentazione psicotica - senza tuttavia valorizzare, contemporaneamente, risorse terapeutiche, concettuali ed espressive adatte a produrre una radicale inversione della sua rotta.

Ma una *drammatica della disgiunzione* portata a compimento dovrebbe mettere in scena la potenza e, perché no?, la poeticità di questa inversione: la conquista gioiosa di quel «senso dell'io», vissuto «nella sua saldezza e validità», che l'autore dell'*Io diviso* aveva peraltro ritrovato nelle tragedie di Shakespeare, confrontate alla *perdita della sicurezza ontologica* che caratterizza i mondi di Samuel Beckett, di Francis Bacon e di Franz Kafka: laddove invece si vive senza averne la certezza; laddove si vive «la vita senza sentirsi vivi».¹²

In ogni caso, il lirismo della caduta prevale largamente in Laing, senza trovare un sufficiente contrappeso in un possibile lirismo dell'ascesa, cioè della riconquista di una sicurezza ontologica primaria. L'anno precedente la pubblicazione dell'*Io diviso*, uscì negli Stati Uniti *La vita contro la morte*, il libro dionisiaco di Norman Brown sull'ascesa e sulla guarigione concepite come trionfo di Eros contro Thanatos,¹³ nel contesto di una rilettura dell'ultimo Freud. Anche in questo importante libro, oscurato, in Europa, dalla crescente fortuna di Marcuse, il lirismo – nella fattispecie il lirismo dell'ascesa – non è orpello letterario o artificio retorico, ma parte integrante di una complessa impresa conoscitiva. Rappresenta insomma uno strumento della sfida teorica mobilitata attorno alla rivalutazione del principio di piacere contro il principio di realtà.

L'ampliamento dei registri discorsivi realizzato da Laing attraverso l'uso della poesia o della prosa poetica è stato visto come «fuga nel misticismo, nell'irrazionale e nella poesia».¹⁴ Occorre sottolineare che le dimensioni mistiche, irrazionali e poetiche possono certamente rappresentare un terreno di fuga – fuga dalle costrizioni, evasione da *routines* oppressive, ripetitive, estranianti –, ma l'individuazione di tale genesi non giustifica, *a priori*, nessun giudizio negativo formulato a prescindere da una disamina delle forme e dei contenuti di queste fughe. In altri termini, la svalutazione epistemologica di un lirismo interno alla trama argomentativa (al quale Laing fa spesso ricorso) è improponibile se fondata esclusivamente su considerazioni genetiche non corredate da una puntuale analisi delle modalità espressive e dei temi che caratterizzano questo stesso lirismo. Sono temi che appartengono intrinsecamente a vissuti psicotici di derealizzazione e di frammentazione, che l'autore, mettendo in gioco se stesso e usando la prima persona, riesce a rappresentare (e a testimoniare) con grande intensità poetica:

Corpo straziato, fatto a brandelli, frantumato e ridotto a polvere, membra dolenti, cuore perduto, ossa polverizzate, vana nausea in polvere. Vorrei vomitare i polmoni. Ovunque sangue, tessuti, muscoli, ossa, sono selvaggi, frenetici. Esternamente tutto è quieto, calmo, come sempre. Sonno. Morte. Ho un aspetto normalissimo.¹⁵

Utilizzare registri discorsivi diversi o contrastanti,¹⁶ come fa Laing, significa muoversi all'interno di quella che ho definito «disgiunzione intrapersonale», che caratterizza il rapporto con se stesso, strettamente intrecciata alla disgiunzione interpersonale, che caratterizza il rapporto con l'Altro. Il momento intrapersonale domina il libro del 1967. Quello interpersonale domina il libro del 1960. Però non si capisce Laing se non si sottolinea il legame indissolubile da lui

tenacemente ricercato, lungo tutta la sua opera, tra questi due momenti: infatti, senza il riconoscimento dell'alterità che mi abita, che sta dentro di me, non potrò mai avere un accesso pieno e produttivo – produttivo anche sotto il profilo terapeutico – all'alterità che sta fuori di me. All'Altro in carne e ossa.¹⁷ Il dualismo interno-esterno porta alla paralisi, «giacché senza il mondo interiore l'esteriore perde ogni significato e senza l'esteriore l'interiore perde ogni realtà».¹⁸

Il Terribile già accaduto, di cui parla Laing citando Heidegger, consiste proprio nella scissione già consumata tra esperienza e comportamento, che mi porta a reificare l'Altro e a ritrovarmi io stesso, rispetto all'Altro, Oggetto inerte, prevedibile, quantificabile. «Quando il Terribile è già accaduto», non possiamo attenderci altro se non che l'Oggetto si faccia eco esterna della distruzione già occorsa internamente. Tutti siamo implicati nella situazione di alienazione: questa premessa è determinante per l'intera pratica della psicoterapia.¹⁹

Chiarezza, *esprit*, immaginazione: queste le qualità che Foucault riconobbe allo stile di Laing,²⁰ e che noi, oggi, continuiamo ad apprezzare.

La sfida antropologica di Darcy Ribeiro

Concludo questa mia vita stanco di vivere, ma volendo ancora più vita, più amore, più traversie. A voi che restate lì inutili, vivendo una vita noiosa, dico solo: coraggio! È meglio sbagliare ed esplodere che prepararsi per il nulla. L'unico reclamo rivolto alla vita è quello di avere più vita ben vissuta. Questa è, qui e ora, la nostra scelta. In seguito saremo materia cosmica. Residui minerali. Morti per sempre.²¹

Il brasiliano Darcy Ribeiro – grande figura di antropologo, di scrittore, di poeta, di uomo politico, già ministro dell'Educazione poco prima del golpe militare del 1964 – ha dedicato gran parte della sua opera e della sua attività alla conoscenza e alla difesa dei diritti delle minoranze (soprattutto degli Indiani d'Amazzonia). Considero la sua vita e le sue avventure intellettuali come una sorta di paradigma esemplare di quelle che ho definito, nel titolo di questo capitolo, sintesi disgiuntive e disgiunzioni creative.

Per entrare subito in *medias res*, conviene forse partire dai suoi *Carnets* – i *Diários índios* –: raccontano le sue spedizioni nella foresta amazzonica (1949-51) tra gli Urubus e i Kaapor. Queste tribù discendono direttamente, secondo l'autore, dagli Indiani antropofagi Tupinamba, già descritti dai cronisti durante il primo secolo della colonizzazione. Noi, dice Ribeiro, siamo «i loro successori sul piano biologico, poiché la maggioranza dei brasiliani discende da quei *mameloucos* (meticci di Indiani e di Europei) generati nel ventre di

donne tupinamba e guaraní offerte agli Europei appena sbarcati e poi ridotte a migliaia in schiavitù». Siamo dunque «gli eredi e i discendenti dei Tupinamba che abbiamo ucciso per esistere, entro un feroce processo di successione ecologica».²² In questo variegato *tableau*, restituito nel suo *pathos* e nei suoi contrasti, vengono messe a fuoco le matrici originarie dell'identità collettiva brasiliana: l'ibridazione, la varietà, la fluidità, il divenire molteplice, come direbbe Deleuze.

È un *tableau* che si coniuga incessantemente con un punto di vista frequentemente adottato da Ribeiro - e ripreso oggi, ad esempio, dall'antropologo Eduardo Viveiros de Castro - in cui gli assetti conoscitivi della cultura amerindia, profondamente segnata da questa sua vocazione al molteplice, diventano componenti costitutive del sapere antropologico. «Qual è la verità di un popolo?». Questa la domanda epistemologica fondamentale, per rispondere alla quale si rende necessario un esercizio permanente di quella che Viveiros de Castro definisce, in *Métaphysiques cannibales*, una pratica di «decolonizzazione del pensiero»,²³ già presente, *in nuce*, nella ricerca di Ribeiro. Darcy Ribeiro fu perseguitato e costretto all'esilio dal 1964 sino alla fine della dittatura militare brasiliana (1976).

All'interno della sua vasta produzione, i *Carnets* - un documento unico nell'antropologia sudamericana - rappresentano un luogo fondativo ed essenziale della ricerca: più di settecento pagine dedicate all'etnologia e collaboratrice Berta Gleiser, che Darcy amò intensamente (si sposarono nel 1948). Si erano conosciuti a San Paolo, quando erano giovani militanti comunisti. I *Carnets* vengono concepiti come interminabile lettera d'amore e di conoscenza indirizzata alla moglie, che aveva dato a Ribeiro l'idea di scriverli:²⁴ è stata la più lunga lettera d'amore che sia mai stata scritta, come ebbe a dire l'autore stesso nelle sue memorie. Queste le commoventi parole dell'*incipit*:

Berta, è con il tuo nome che apro questo diario. Giorno dopo giorno, scriverò ciò che mi capita, con la sensazione di parlarti. Metti la tua mano nella mia e vieni con me. Percorreremo mille chilometri di piste nella foresta, visitando i villaggi indiani che ci attendono, per condividere la loro vita, per vederli vivere, per imparare assieme a loro. Darcy.²⁵

Indagine etnografica, dunque, ma al tempo stesso testimonianza d'amore, oltre che appassionata ricerca identitaria, individuale e collettiva. L'autore dei *Carnets* - come scrive José Antonio Pasta jr nella sua acuta prefazione - ha sempre saputo coniugare l'attività intellettuale e l'intervento pratico; di più: «il grigio della teoria e il verde dell'albero della vita».²⁶ Il molteplice, come cifra originaria

dell'identità collettiva brasiliana: questo assunto rappresenta per Ribeiro, al tempo stesso, motivo di orgoglio e di sofferenza. «Il mio amatissimo popolo brasiliano» – scriveva infatti due anni prima di morire – è «il mio dolore» e «la mia fierezza»: il mio dolore «in ragione della sua povertà e del suo ritardo (che non sono però ineluttabili)», la mia fierezza «in ragione di tutto ciò che può divenire e diverrà: una *civilisation* tropicale, nata da un meticcio di razze e da una fusione di culture».27

L'assillo identitario e l'attaccamento creativo alla vita attraversano comunque tutta l'esistenza e l'opera di questo vulcanico protagonista dell'ambiente culturale e politico brasiliano. Scrive infatti nelle sue memorie, pubblicate nell'anno della morte:

Chi sono? Al di là della mia frontiera, di questa pelle che mi avvolge, chi sono? In questo mondo, ho ricevuto la missione di godere della vita che mi è stata data ma anche di migliorare quella di tutti gli uomini. Un missionario, un pensatore, un predicatore. Sì, lo sono stato e lo sono ancora, in questo momento in cui la mia vita giunge al termine. L'appetito di essere e di fare continua, vorace. A più di settant'anni, sono sempre pieno di ardore ... Vorrei rimanere. Durare. Con le mie attitudini sempre vive, vorrei pensare e pensare ancora, amare, studiare, scrivere.28

Un altro testo fondamentale, del tutto coerente con queste idee, è *O povo brasileiro*, terminato – anche se Ribeiro lo considerava incompiuto – nel 1995. Leggiamo, nell'*incipit* della Prefazione:

Scrivere questo libro è stata la più grande sfida che mi sono proposto. Lo è ancora. Da trent'anni lo scrivo e lo riscrivo, inesauribile ... Non mi sono mai impegnato così tanto, non ho mai fatto tanti sforzi come in questa impresa, sempre aggiornata, per parlarla a un buon esito.29

L'ultima fase di lavorazione del libro ha conosciuto varie peripezie. Ricoverato in un ospedale di Rio perché colpito da un secondo cancro, mise in atto, credendo di dover morire, una fuga spettacolare – come racconta Pasta nella Prefazione ai *Carnets* –, ingannando i medici. Parzialmente ristabilito, ricominciò a scrivere, riprendendo anche il suo posto al Senato. Di questo straordinario recupero parlarono tutti i media brasiliani. Ribeiro morì solo due anni dopo la sua fuga. Ricorrono, in *O povo brasileiro*, tutti i temi identitari, individuali e collettivi, evocati sopra.

Noi brasiliani ... siamo un popolo in procinto di essere, ma ancora impossibilitato a essere. Un popolo meticcio nella carne e nello spirito, poiché il meticcio non è mai stato, presso di noi, un crimine o un peccato. È lui che ci ha fatto e che continua a

farci. Questa massa di nativi originari prodotti dal meticciato è vissuta per secoli senza avere coscienza di sé, come immersa nella *personità* [ninguandade] ... Un popolo fino a ora in procinto di essere, ancora alla ricerca del suo destino.³⁰

Un popolo meticcio, dunque. Nei *Carnets* il tema viene affrontato, ma, come sempre, non in termini teorici: viene messa in primo piano non tanto la teoria – la spiegazione dell’antropologo osservatore – quanto piuttosto la maniera specifica in cui la cultura amerindia tematizza (cioè descrive, analizza, illustra con esempi) – la presenza del meticciato, che dà anche il titolo a un capitolo:

Ho cercato di saperne di più sulle spedizioni di guerra. Ho chiesto a Chapy [capo, «capitano» e informatore] se gli antichi Kaapor avessero l’abitudine di portare ai loro villaggi bambini di altre tribù o anche donne bianche o nere e gli ho chiesto se avesse sentito parlare, per caso, di stranieri che avrebbero vissuto per un certo tempo in seno alla sua tribù.³¹

Risposta laconica, ma precisa: sì, dei bambini gouajá. La mescolanza, che in questo caso non è oggetto di racconto specifico e dettagliato, viene almeno indirettamente ammessa. Ribeiro trova, nei villaggi che visita, una «varietà di tipi, di colori della pelle, di grana dei capelli» che gli consentono di distinguere mulatti, *cafouzos* (meticci indiano-neri), e anche «bianchi del tutto caratteristici con barba folta e capelli lisci, come la famiglia di Piahou».³² La loro presenza può essere spiegata ammettendo che in una determinata epoca si è verificata «una iniezione di sangue straniero»: un’epoca lontana, di cui si è persa memoria, in cui prigionieri di guerra, in attesa del sacrificio antropofagico, si sono uniti a donne indiane. Gli antenati Kaapor – secondo la testimonianza del capo, del «capitano» Aouachi-mã – «avevano l’abitudine di fare la guerra per catturare prigionieri e sacrificarli. Catturavano anche delle donne che sposavano e dei bambini che allevavano».³³ Viene messa a fuoco, qui, una dimensione sulla quale hanno lavorato, oltre a Ribeiro, molti antropologi (tra cui, oggi, il brasiliano Viveiros de Castro, soprattutto con il suo *Métaphysiques cannibales*): l’antropofagia – su questo aspetto Ribeiro è molto chiaro e perentorio – non è una pratica continua di sistematica distruzione fisica del nemico, che poi viene divorato; è invece una pratica rituale, e perciò discontinua, di «incorporazione», che serve ad appropriarsi delle qualità migliori del nemico sconfitto e messo a morte (il coraggio, ad esempio). «Si mangiano eroi nel corso di una cerimonia per incorporare il loro coraggio».³⁴ Una pratica rituale fusionale, per così dire, che non a caso si completa attraverso un’unione fisica dei maschi della tribù con le donne catturate. Gli Urubus-Kaapor vengono

dunque presentati come discendenti degli Indiani che, come i Tupinamba, praticavano l'antropofagia rituale. Scrive acutamente Pasta, sintetizzando il lascito di Ribeiro: «Amare, mangiare, scrivere, predicare, intervenire erano [per Ribeiro] altrettante maniere di ricercare la propria identità non attraverso la strada della distinzione, ma, al contrario, attraverso la strada della fusione del medesimo e dell'altro».35 Entro questo orizzonte, la pratica della «divorazione», presente nei rituali antropofagi, diventa una sorta di modello epistemologico fondatore. «Avidamente, ho mangiato la vita», scrive non a caso Ribeiro nelle sue memorie. E aggiunge: «La divorò ancora, voracemente, senza alcun disgusto, senza nessuna stanchezza. Sono stato fatto per questo: per mangiare la vita».36 Riferimenti rilevanti all'antropofagia amerindia sono spesso presenti nei *Carnets*, ma anche in altri luoghi dell'opera di Ribeiro, in particolare i due romanzi *Maira* e *Utopia selvaggia*.37 Già con *Maira*, la sua prima opera letteraria, Ribeiro cerca di riscattare e di valorizzare la cultura amerindia assumendo il punto di vista degli indigeni che abitano la foresta amazzonica. I testi letterari – comprese le poesie, editate solo in lingua portoghese – rappresentano per Ribeiro una sorta di articolazione, sul terreno della fantasia e dell'immaginario, delle tematiche di ricerca sviluppate in ambito antropologico e politico. La disgiunzione intrapersonale, di cui si è già detto in precedenza, è davvero, qui, disgiunzione creativa.

L'antropofagia amerindia è un tema che ricorre frequentemente. Anche in *Utopia selvaggia*. Qui troviamo una valorizzazione dell'orizzonte antropofago, mediata non solo dagli esiti della ricerca antropologica, ma anche da un preciso influsso delle istanze più radicali del modernismo brasiliano degli anni venti: ad esempio dell'opera di Oswald de Andrade e del suo celebre *Manifesto Antropofágico* (1928), che ispirò musica, teatro e cinema (basti pensare a Glauber Rocha, esponente di spicco del *cinéma novo* brasiliano). Scrive Ribeiro: «In questo slancio pantagruelico di inversione alimentare, chiediamo a Dio solo di avere delle bocche voraci e insaziabili, alla maniera dei partiti della terra, per divorare lo straniero e per farne il concime nel quale noi rifioriremo». E ancora, sempre all'interno di questa configurazione psichica dominata dall'idea dell'ibridazione: «Chi siamo noi, se non siamo né Europei né Indios? Siamo una terza cosa».38

L'orizzonte fusionale, entro cui il Medesimo «divora» e incorpora l'Altro, trasformandolo in una parte attiva e dinamica di sé, orienta l'intero assetto epistemologico della ricerca antropologica a partire dai suoi momenti inaugurali: cioè il lavoro sul campo, l'osservazione diretta, la raccolta delle informazioni, il rapporto con gli «informatori». Tra questi, il più importante è Anakanpoukou, «l'intellettuale indiano»

- come lo definisce Ribeiro, titolando con questa locuzione un capitoletto a lui dedicato - che ha sempre dimostrato una grande «padronanza della cultura indiana». Anakanpoukou rappresenta «il grande intellettuale» della cultura indiana su cui Ribeiro ha fondato gran parte della sua ricerca.³⁹ Tra i due, col passare del tempo, il rapporto diventa anche personale, affettivo, empatico. L'informatore, tradizionalmente considerato, in antropologia, come lo strumento principale di quella che Johannes Fabian definì, in chiave critica e polemica, la «ragione osservatrice»,⁴⁰ diventa egli stesso, in sinergia con il ricercatore, protagonista attivo dell'indagine e dei suoi assetti epistemologici. Questa trasformazione può avvenire solo se la relazione tra due posizioni epistemologicamente distinte (informatore-ricercatore) diventa anche relazione sinergica, empatica, affettiva: una relazione fondata, per dirla con Fabian, su una effettiva *coevalness*, «co-temporalità, coevità, contemporaneità», che non può assolutamente essere ignorata o rimossa. L'Altro, in questo tipo di relazione, non viene espulso dalla temporalità del Medesimo. In termini più specifici - riferiti al contesto della nostra argomentazione e allo stile di pensiero di Ribeiro - possiamo dire che l'indiano viene considerato come *soggetto* appartenente alla stessa temporalità dell'antropologo che lo osserva e che lo studia: cioè di chi, osservandolo e studiandolo, condivide con lui quotidianità, emozioni, conoscenza. Al contrario, l'antropologia scienziata, che cosalizza e feticizza l'Altro, ancorandolo al suo statuto di oggetto, privilegerà sempre, a detrimento dell'intercomprensione, una ragione osservatrice fredda, neutrale, distante: viene in mente, per analogia, la posizione di neutralità dell'analista freudiano tradizionale o quella dello psichiatra che si affida esclusivamente ai farmaci e alle nosografie. Si può ben dire che sul versante antiscientista si è sviluppata, perlomeno a partire dalla metà del secolo appena trascorso, un'antropologia (e al tempo stesso anche una psichiatria e una psicoanalisi) inclini ad assegnare centralità a processi di soggettivazione che superano la dicotomia soggetto-conoscente/oggetto-conosciuto: che trasformano quindi l'avventura della conoscenza in motore della conoscenza e della trasformazione di sé: di quella *cura sui* alla quale Foucault, negli ultimi anni della sua vita, ha dedicato un'attenzione privilegiata.

Su un registro contiguo e per certi versi affine, ritroviamo la ricerca e l'avventura conoscitiva di Ribeiro, improntata a un intenso afflato fusionale e antiscientista, che si esprime talvolta, per dirla con Glissant, entro una poetica della relazione con l'Altro:⁴¹ una relazione attraversata, ad esempio, da sentimenti di «tenerezza» - parola che fa da titolo a un altro, intenso capitoletto - vissuti da Darcy nei confronti di Anakanpoukou quando lo vede triste, in preda al dolore per il ricordo di una figlia che aveva perduto.⁴²

Ribeiro riscopre, attraverso l'indagine antropologica, le matrici antropofaghe della «divorazione» dell'Altro, della sua incorporazione, della sua assimilazione fusionale. L'operazione sembra davvero ricca di implicazioni psicologiche, filosofiche e politiche, ancora non del tutto esplicitate nei *Carnets*: cibarsi del corpo del nemico ucciso rappresenta una pratica che gli informatori di Ribeiro – ad esempio João, un «vecchio capitano» – riferiscono a un passato lontano, quello dei loro antenati. Tant'è che i racconti di João, che descrive anche nei dettagli il pasto cannibalico dei suoi antenati, verrà bruscamente interrotto da una vecchia indiana molto loquace con queste parole: «Ora basta. Queste cose accadevano un tempo. Ora nessuno mangia più nessuno».⁴³ Ribeiro ricostruisce comunque, nei *Carnets*, i dettagli della cerimonia antropofagica attraverso i racconti dei suoi informatori dedicati alle pratiche dei loro antenati, e constata la coincidenza tra questi stessi racconti e le testimonianze pubblicate dai cronisti, a partire dal Cinquecento. Scrive Ribeiro:

Dispongo ora di dati più sicuri grazie alle storie che ho raccolto dalla bocca degli Indiani, cioè, uno per uno, i principali elementi delle cerimonie antropofagiche descritte dai cronisti: il mantenimento del prigioniero in stato di cattività per un certo tempo, la sua esecuzione, di notte, con una mazza, il tagliarlo a pezzi, la cottura, il banchetto. Allo stesso modo, una comunità intera, numerosa, mangia un prigioniero in due situazioni differenti: nel pasto cannibalico, in cui il prigioniero viene considerato come un semplice alimento; o nel pasto rituale, in cui si mangiano degli eroi, durante una cerimonia antropofagica, per incorporare il loro coraggio.⁴⁴

Assimilare, mangiare, copulare: questo l'orizzonte semantico dell'incorporazione, che scandisce, nella sfera culturale, una varietà di figure e di posture. «Questi accostamenti – scriveva Claude Lévi-Strauss – non sono che esempi particolari dell'analogia profondissima che, ovunque nel mondo, il pensiero umano sembra stabilire tra l'atto della copulazione e l'atto del mangiare». Si tratta di una connessione metaforica, che Lévi-Strauss, in coerenza con la sua epistemologia strutturalistica, considera un «fatto» dotato di una «sua universalità», laddove «il piano logico» – universale, per l'appunto, astratto, metaempirico – viene raggiunto attraverso un «impoverimento semantico», che rende possibile una «coniunzione per complementarità».⁴⁵ Credo che in Ribeiro la dimensione fusionale, che si realizza, in differenti maniere, nell'atto del mangiare e del copulare, mostri effettivamente un carattere universale. Ma si tratta, direi, di un universale concreto, agito, vissuto, sperimentato anche attraverso emozioni, stati d'animo e sentimenti, concepibili come terreno di un coinvolgimento empatico.

Questo coinvolgimento di Ribeiro rispetto alla cultura amerindia è

testimoniato, anche se con molta sobrietà e misura, da alcuni passaggi dei *Carnets*, che in questa prospettiva andrebbero perciò rivisitati e ripensati. Anakanpoukou – è importante sottolinearlo –, oltre a essere «il capitano e guerriero più prestigioso e più esperto del suo gruppo», era anche un vero capo spirituale, capace di intercettare gli stati d'animo, le gioie e le paure della sua gente: infatti «chiedeva ai suoi uomini, ogni mattina, di raccontare i loro sogni».46 All'interno di questa *Stimmung* non ci sorprende il fatto che Ribeiro senta il bisogno di raccontare un suo sogno-incubo, rivolgendosi direttamente a Berta, la moglie. Ribeiro svela la relazione tra questo sogno-incubo e il suo stato ricorrente di *saudade*. Due gli elementi portanti dell'incubo: la visione della figlia del genero di Chapy, in vestaglia, accanto a un enorme canapé, in pose da Greta Garbo. «Anche in sogno – scrive Darcy – non ho sorpassato lo stadio dei desideri gratuiti». Siamo comunque dentro un registro del desiderio sessuale, anche se controllato e temperato. Secondo elemento dell'incubo: Darcy si scontra con il marito di questa Greta Garbo indigena, il quale lo apostrofa con parole che lasciano il segno, provocando panico e spavento: «Non cercare di fregarmi. Ti conosco bene, non credo alla tua storia di Papaï-raïra, figlio di Papaï-ouhou, o non so chi [è il nome che la tribù aveva assegnato a Ribeiro]. *Tu sei un etnologo*».47 L'adesione empatica di Ribeiro alla cultura kaapor paga il prezzo, testimoniato da questo sogno-incubo, di un forte conflitto intrapsichico.

Si tratta di un'adesione empatica, mobile, passibile di mutamenti. L'avventura umana, politica e scientifica di Ribeiro mostra con grande evidenza il paradosso di un divenire molteplice segnato dall'inquietudine, che affonda le sue radici sull'effervescente continuità di un temperamento gioioso e dionisiaco. La logica della disgiunzione mette assieme, in maniera contraddittoria, la serenità della permanenza e l'instabile rovello della metamorfosi.48

È dunque attraverso la cultura amerindia – assimilata, divorata, mangiata – che noi Europei, all'alba del XXI secolo, potremmo riuscire a pensare per sintesi disgiuntive e per disgiunzioni creative: oltre le rassicuranti consolazioni della dialettica, realizzando, come ha scritto Lévi-Strauss, una «subordinazione logica della rassomiglianza al contrasto».49

Intermezzo: tra i Guaraní

Il soggiorno a Rio De Janeiro, nell'ottobre 2012, non ha tradito le mie aspettative. In Brasile, già considerato da Roger Bastide, nel lontano 1957, «terra dei contrasti»50 – potremmo anche dire «terra delle disgiunzioni e delle sintesi disgiuntive» – ho ritrovato, sia

nell'uomo della strada sia negli ambienti accademici, un'apertura mentale e una sostanziale accettazione della differenza: entrambe stimolate – come aveva scritto Ribeiro nella sua toccante conclusione di *O povo brasileiro* – da una riuscita «convivenza» dei brasiliani «con tutte le razze e tutte le culture». Indubbiamente era questo l'aspetto, confermato da testimonianze dirette, che aveva orientato fin dal principio la mia scelta di un soggiorno brasiliano. Ma sentiamo Ribeiro, che conclude così la sua grande opera sul popolo brasiliano:

Ci stiamo costruendo nella lotta per fiorire domani come una nuova civiltà, meticcias e tropicale, orgogliosa di se stessa. Più lieta, perché più sofferta. Migliore, perché incorpora in sé più forme di umanità. Più generosa, perché aperta alla convivenza con tutte le razze e tutte le culture e perché situata nella provincia più bella e più luminosa della Terra.⁵¹

Oltre alle lezioni e ai seminari, ho organizzato, anche grazie al sostegno dell'amico Eduardo, studioso e uomo di teatro, una visita a un'*aldeia* dell'etnia Guaraní Mbya, situata a circa tre ore di macchina dalla megalopoli di San Paolo. Per arrivare preparato all'incontro mi sono documentato sulla storia e sulla cultura guaraní, ma dopo aver letto qualche testo introduttivo – in particolar modo i saggi di Pierre e di Hélène Clastres ⁻⁵² ho deciso di interrompere la ricerca, ripromettendomi di riprenderla in un secondo momento. Volevo evitare di incontrare i Guaraní con troppi *a priori*, con troppe idee prefabbricate. Ho sempre creduto alla centralità dell'esperienza nella genesi delle teorie e delle convinzioni. Ho sempre creduto alla necessità di fondare sull'esperienza vissuta la costruzione di ogni conquista conoscitiva e non ho mai considerato il momento empirico come variabile dipendente delle categorie apprese e delle precognizioni consolidate. Voglio ribadirlo, con Foucault e dopo Foucault: occorre far valere la «verità-folgore» contro la «verità-cielo»: la «verità-rituale» – la «verità-evento», la «verità-strategia» – contro la «verità-conoscenza» e la «verità di dimostrazione», identificabili, nella loro «tecnologia», con la «pratica scientifica».⁵³

Non ho alcun dubbio, oggi: prima di diventare, se mai lo diventerà, assetto conoscitivo consolidato, il mio incontro con i Guaraní è stato anzitutto scelta esperienziale – folgore, per l'appunto –, evento, condizione di possibilità della conoscenza dell'Altro e di un certo rapporto con l'Alterità. Partiti da San Paolo con JP, una giovane donna guaraní di circa trent'anni, io ed Eduardo – il mio amico brasiliano di origine friulana –, riuscimmo a raggiungere l'*aldeia* dopo tre ore di macchina.

JP, persona accogliente, di corporatura minuta e di gradevole

aspetto, è molto rilassata, sorridente. All'interno dell'*aldeia*, la più popolata dell'area paulista, JP vive in una piccola casa, costruita dagli Indios con la pietra e con il legno, dopo che il governo, nel 2006, aveva autorizzato la costruzione, nel villaggio, di case in muratura in sostituzione delle abitazioni costruite con creta e argilla. Le pareti multicolori della casa di JP sono state addobbate in modo fantasioso con prodotti artigianali lavorati nel villaggio oppure in altre comunità. JP dirige una scuola locale - elementare e media - e coopera con il capovillaggio, il *cacique* PT, alla gestione amministrativa di tutta la comunità, composta da circa millecento persone distribuite su ventisei ettari e dedite in gran parte ad attività artigianali (nel 2006 erano ottocentocinquanta!). Ha fatto spesso la spola tra il villaggio e San Paolo, dove si è appena laureata in Pedagogia. È diventata una figura autorevole dell'*aldeia*. Affiancando il *cacique* PT, la rappresenta nelle riunioni ufficiali e si occupa anche degli ospiti che vogliono visitarla. Radicata nella sua comunità, JP vive, per così dire, un regime di doppia appartenenza: parla indifferentemente portoghese e guaraní ed è sempre stata a suo agio anche quando ha vissuto fuori dalla sua *aldeia*, per partecipare a incontri e a seminari o per seguire regolarmente i corsi universitari all'Università di San Paolo.

Arriviamo a destinazione all'imbrunire. Avendolo già informato della nostra visita, JP ci fa incontrare PT: un uomo sulla quarantina, di bassa statura, vestito in modo semplice, quasi dimesso. Con il capo sempre coperto dal suo immancabile berretto a visiera, scruta, curioso, i suoi interlocutori: ricettivo, attento, disponibile, mai aggressivo. Mi invita subito ad assistere a un loro rituale che deve iniziare di lì a poco, di solito precluso agli ospiti stranieri. Sono lusingato, ovviamente, dal privilegio che mi viene accordato. L'ho saputo dopo: parlando di me con il *cacique*, JP mi ha presentato come un docente universitario con esperienze di insegnamento anche nella scuola media. Per JP - già a suo tempo informata su di me da Eduardo - è importante valorizzare con PT il mio impegno pedagogico, visto che il *cacique* sta addestrando - uso un termine suo - giovani e adolescenti guaraní alla *liderança* (cioè alla *leadership*, intesa come capacità di governare e di dirigere gli altri).

Nella conversazione che precede il rito, PT sottolinea l'importanza fondamentale di una concezione del comando inteso non come imposizione coercitiva ma come persuasione, come potere fondato sul consenso. E il controllo su di sé - sui propri movimenti, sul proprio corpo, sulle proprie emozioni - viene da lui considerato, in questa prospettiva, un prerequisito indispensabile per riuscire a produrre consenso e per dirigere gli altri. Straordinaria la potenza evocativa delle parole del *cacique*: essenziali, precise e al tempo stesso seduttive, mi fanno tornare alla mente le parole di un libro di antropologia uscito

a Parigi quasi quarant'anni prima. Sembra quasi che il *cacique* abbia letto Pierre Clastres⁵⁴ e che le sue frasi siano l'eco di una *fala sagrada*, di una «parola sacra» ispirata dagli dei. Ma soprattutto, occorre sottolinearlo, nel *grand parler* di PT risuona la parola ispirata dei cacichi-sciamani guaraní - i *pa'i* e i *karai* dei tempi antichi - che ha rappresentato, come già rilevarono i missionari, un potente ostacolo all'opera di evangelizzazione. Su questo terreno, osservava Clastres, «si riscopre il gusto degli Indiani per la parola, sia come oratori sia come ascoltatori: padroni delle parole e ardenti nel pronunciarle, i cacichi-sciamani trovano sempre nel resto degli Indiani un uditorio disposto ad ascoltarli».⁵⁵

Durante il nostro colloquio io stesso, quasi senza accorgermene, divento uditorio, conquistato dalla parola del *cacique*. Quando infatti - stimolato dal fascino della sua presenza - gli chiedo molto semplicemente se la sua gente crede in Dio, cioè nell'esistenza di un Dio unico, creatore del cielo e della terra, ricevo una risposta efficace, pronunciata in lingua portoghese e tradotta subito in italiano da Eduardo: è lui il mio mediatore linguistico, che mi garantiva una comprensione piena e fedele della parola del *cacique*, che a volte comprendevo solo sommariamente. La risposta di PT, in ogni caso, mi convince e mi coinvolge: «Ci hanno provato per secoli. Hanno cercato di inculcare il monoteismo alla nostra gente, ma non ci sono riusciti. I nostri dei sono numerosi. Tra di loro vi è anche l'acqua, il vento, il sole. Per un vero guaraní, la felicità e la libertà vengono garantite dai molti spiriti, dai molti dei, dai molti capi. Un solo spirito - un solo dio, un solo capo - vorrebbe dire tristezza, infelicità, asservimento». Parole chiare e folgoranti che mi rimangono impresse e che rappresentano, per me, uno *knot*, come avrebbe detto Laing: un nodo, un groviglio, ma anche un problema e un punto essenziale. I Guaraní, vittime nei secoli, e fino a oggi, di un autentico genocidio (cinque milioni nel XVI secolo, poco più di duecentomila oggi), sono stati un popolo di agricoltori sedentari. Ma sono rimasti - questo l'assunto di Pierre Clastres - «un popolo votato, fin da prima della Conquista, all'inquieta e incessante ricerca dell'aldilà promesso dai loro miti».⁵⁶ E questo aldilà tanto agognato viene definito come *ywy mara eý*, come «Terra senza il Demonio»: espressione che ha fornito a Hélène Clastres uno splendido titolo per il suo libro.⁵⁷ «Le grandi migrazioni religiose di cui parlano le relazioni dei primi cronisti» sono state la conseguenza storica vistosa di questa metafisica amerindiana. «Sotto la guida di sciamani ispirati, le tribù si muovevano e, attraverso digiuni e danze, tentavano di accedere alle ricche dimore degli dei, situate nel Levante».⁵⁸ Migrazioni, dunque - perciò fenomeni molari e non molecolari - rese possibili da una mentalità, da una credenza filosofica! Fenomeni colti nella loro dinamica evolutiva, prodotti e orientati - assunto problematico per una

epistemologia materialistica! – da una metafisica influente largamente diffusa e condivisa. Un’etnia di agricoltori sedentari funziona, entro particolari condizioni, come popolo nomade: come popolazione migrante attraversata in profondità da un pensiero del molteplice. Da un pensiero plurale.

Ascoltando il *cacique*, avverto in maniera cogente la necessità di adottare un pensiero dell’antitesi e della disgiunzione: la necessità, come ha scritto Viveiros de Castro nell’ultima pagina di *Métaphysiques cannibales*, di promuovere «un’alleanza mostruosa, delle nozze contro natura: Lévi-Strauss con Deleuze».59 Ma potremmo anche dire: il pensiero dell’essere e della struttura con il pensiero del divenire e della trasformazione.

In assoluta continuità con la parola di PT, posso davvero riprendere l’affermazione che Viveiros de Castro utilizza, citando Clastres, per concludere la sua Introduzione del 2010 all’*Archeology of Violence*: «I selvaggi vogliono la moltiplicazione del molteplice».60 Con una sola variante: preferirei dire che gli Indios vogliono la moltiplicazione del molteplice; «selvaggi» è infatti un termine anacronistico, se riferito ai Guaraní che ho incontrato nell’*aldeia* paulista, capaci, ad esempio, di utilizzare i media tradizionali, ma anche i *new media*, ad esempio Internet e la posta elettronica, per comunicare sia tra di loro sia con il mondo esterno: capaci, in definitiva, di corroborare certe recenti tematizzazioni della postmodernità ridefinita come «sinergia dell’arcaico e dello sviluppo tecnologico».61 Tale sinergia può produrre quello che già Max Weber aveva chiamato, con grande lungimiranza, un nuovo reincantamento del mondo, all’insegna di una logica della pluralità e di una riattivazione del politeismo. A proposito dei paradossi e della grande ricchezza culturale presenti nell’approccio pluralistico,62 ecco quanto scrive l’antropologo Marco Aime, rispondendo a Ernesto Ferrero e citando un altro antropologo, Ralph Linton:

Hai sollevato il lenzuolo tessuto in cotone, fibra scoperta per la prima volta in India nel VI secolo a.C., poi ti sei infilato le ciabatte, calzature degli indiani algonchini, poi hai fatto colazione in una scodella di ceramica, realizzata con un processo inventato in Cina, in cui hai messo del caffè che arriva dall’Abissinia o del tè che arriva dalla Cina o del cacao che arriva dal Sud America. Poi sei uscito, hai comprato un giornale stampato su carta, processo inventato in Cina, stampato con caratteri mobili, processo inventato in Europa, l’hai pagato con una moneta, invenzione della Numidia, e a seconda delle notizie hai ringraziato o bestemmiato una divinità mediorientale di averti fatto nascere americano.63

Per gli Indios guaraní che «vogliono la moltiplicazione del molteplice», varietà, pluralità e differenziazione sono dunque delle vere e proprie costanti antropologiche, che ripetono la loro apparizione

anche quando si passa dal livello empirico e quotidiano all'ambito più astratto della trascendenza. Le quattro stagioni, ad esempio, vengono attribuite a quattro divinità del pantheon guaraní, che perciò riproducono, sul piano metafisico, la proliferazione del molteplice presente nell'esperienza.⁶⁴ «La moltiplicazione del molteplice» si sviluppa dunque, un po' come nei quadri di Magritte, lungo le linee verticali della somiglianza e al tempo stesso lungo le direttrici orizzontali della similitudine. Come dire: si sviluppa sia attraverso il rinvio alla materialità di una presenza empirica sempre in movimento sia attraverso la moltiplicazione seriale di un modello che si ripete, identico e insieme dissimile, attraverso il gioco delle piccole differenze. PT mi ha fatto capire, con la sua parola ispirata, le miserie e le aporie del pensiero dialettico di matrice hegeliana, che non riesce a coniugare realtà disgiunte senza affidarsi al gioco della sintesi e del superamento. Senza risolvere l'antagonismo delle specificità in una loro fittizia conciliazione irenica. Forze naturali e presenze divine. Energie corporee e risorse spirituali. Natura e cultura. Immanenza e trascendenza. La metafisica guaraní può aiutarci a smascherare questi antichi e logori dualismi, trattati efficacemente da Gregory Bateson alla stregua di vere e proprie patologie del pensiero occidentale, troppo spesso incapace di pensare e di vivere l'ossimoro: la *concordia discors*, la differenza nella ripetizione, la ripetizione nella differenza, il corpo dentro la mente, la mente dentro il corpo; e ancora: l'appartenenza della nostra mente individuale a una Mente più vasta,⁶⁵ che alcuni chiamano Dio, e che appartiene, per dirla con Bateson, al sistema sociale totale e interconnesso e a un'ecologia concepita su scala planetaria.

Seguiamo il *cacique* nella casa collettiva della preghiera, dove in genere si svolgono anche cerimonie, canti, feste e rappresentazioni. La casa della preghiera è un grande spazio chiuso a forma di ellissi, con il pavimento in terra battuta e delle panche in legno disposte lungo tutto il perimetro interno della costruzione. In posizione centrale troviamo un piccolo altare, ornato con feticci e vari oggetti di culto, che verrà sostituito, il giorno successivo, da un grande schermo su cui proiettare i filmati delle danze e dei riti tribali, alla presenza di un pubblico guaraní variegato e numeroso (composto da adulti, da giovani e anche da bambini, sorridenti, festosi e ciarlieri). Ora ci sediamo - JP, Eduardo e io - accanto ad altri Guaraní, in buona parte giovani e adolescenti, che occupano le panche disposte lungo il perimetro della sala. Molti di loro fumano, usando piccole pipe artigianali. La pipa viene passata al vicino, se ne è sprovvisto. Si tratta di una condivisione rituale che rafforza i legami comunitari e le comunicazioni interpersonali. A ogni passaggio di pipa corrisponde quasi sempre qualche scambio verbale, qualche battuta, qualche sguardo d'intesa. I gesti, la mimica e gli

sguardi accompagnano oppure rimpiazzano – soprattutto nel mio caso, per evidenti ragioni linguistiche – l’uso della parola, che in quel contesto non è comunque l’unica risorsa comunicativa.

Entra il *cacique*. I giovani, seguendo un copione già collaudato, si alzano e si dispongono ordinatamente di fronte a lui, uno a fianco all’altro, sino a formare una linea retta. PT si rivolge ai suoi ascoltatori in guaraní, che è anche la sua lingua-madre: un idioma vocalico, dolce e musicale. Occorre ricordare che in quell’*aldeia* i bambini cominciano a studiare il portoghese, a scuola, solo dopo aver compiuto i dieci anni. In un secondo momento, grazie a JP e a Eduardo, verrò a conoscenza di ciò che dice il *cacique* e che intuisco soltanto: accenna alla mia attività di insegnamento, al mio interesse per il loro modo di pensare, di vivere e di essere educati alla *liderança*. Colgo immediatamente l’assoluta centralità di questo tema – la *liderança*, la costruzione di uno stile di governo, di sé e degli altri – all’interno dell’attività del *cacique*, ben nota nelle *aldeias* guaraní mbya dell’area paulista:⁶⁶ PT è riconosciuto come un vero capo spirituale, un autentico *leader* politico, assolutamente consapevole del tragico retroterra storico su cui si innesta la sua attività di formatore.

I giovani lo ascoltano. A qualche sua sollecitazione verbale rispondono all’unisono con le medesime parole, pronunciate assieme e ad alta voce: un dialogo cerimoniale, nel quale ogni membro della tribù sembra riconoscersi, esprimendo nelle sue repliche codificate il massimo dell’attenzione e della concentrazione. La voce di PT si innesta su questo scenario di ritualità collettiva: un vero e proprio assolo, in dialogo costante con le risposte corali dei giovani, accompagnate da una sorta di basso continuo, ritmato e ripetitivo, prodotto da un chitarrista guaraní seduto accanto a me. Concentrato sullo strumento, egli suona senza posa la sua chitarra, tenendo gli occhi chiusi e ignorando l’ambiente circostante. Sembra quasi che sia entrato in uno stato di *trance*.

Poco dopo PT si colloca, silenzioso, in testa alla fila dei giovani che l’hanno ascoltato e si sposta lungo una linea circolare adiacente al perimetro della casa di preghiera, in prossimità delle panche in legno. Ogni guaraní, muovendosi a seguito del *cacique* lungo la linea del cerchio, gira su se stesso, come la Terra che ruota attorno al Sole girando su se stessa: una sorta di apoteosi della circolarità, che potrebbe forse rinviare a dinamiche astrali e planetarie. Il basso continuo della chitarra accompagna questi movimenti circolari e chi lo desidera esce dal cerchio o entra nel cerchio, come ha fatto quasi subito JP, assieme ad altri seduti sulle panche. Per ben due volte il *cacique*, passandomi a fianco, fa un segno di invito con la mano, rivolto a Eduardo e a me. Mentre il mio amico rimane seduto, mi inserisco, dopo qualche esitazione, nel cerchio. Mi sento un po’ goffo, all’inizio.

Ma dopo un paio di giri avverto una strana e gradevole sensazione di rilassamento corporeo, che aumenta la mia silente adesione empatica al gruppo e ai suoi riti.

Il giorno successivo, domenica, alla vigilia della partenza, dopo aver pernottato a casa di JP, visito la scuola. Entro in contatto con un gruppo di insegnanti che mi mostrano le aule, i testi e i quaderni dei bambini. Una nuova finestra su quel mondo, una nuova via d'accesso. La conoscenza dell'Altro, lo si sa, è un processo interminabile. Prima di salire in macchina per il ritorno, attraverso l'*aldeia* conosciuta dagli Indios come Tekoa Tenondé Porã. Tekoa significa «villaggio», Tenondé significa «primo», Porã - come accade spesso per le parole guaraní - «rappresenta un microuniverso di concetti» pressoché intraducibili:⁶⁷ vuol dire, al tempo stesso, «bello» e «amato», poiché nel lessico guaraní tenerezza e bellezza sono due significati strettamente interconnessi.

Il mio viaggio tra i Guaraní è appena incominciato.

4. Libertini e perversi: la passione del molteplice*

Passioni libertine

Nel racconto di Diderot, il principe Génistan trascorre parte della sua esistenza, grazie a un incantesimo, con le sembianze di un uccello bianco: un «uccello libertino», che si era invaghito della principessa Lively, bella e seducente figlia del grande Kinkinka, imperatore delle Indie. Grazie all'intervento della fata Verità, Génistan riprende il suo aspetto naturale. Ridiventa uomo e accede alla sobria dimora della Verità proprio perché, per salvarsi la vita, si era allontanato da Lively: era cioè riuscito a prendere temporaneamente le distanze dal mondo delle passioni. «Mi punse vaghezza – afferma il protagonista – di riallacciare i rapporti d'amicizia con Verità». Aggiunge poi: «Siccome non ero preso da alcuna passione che potesse tenermi lontano dalla sua dimora, non ebbi molto a penare per reincontrarla».1 Verità detestava i belletti, le piume, i pennacchi, i nei. Non amava agghindarsi. La sua dimora era sobria, quasi spoglia di ornamenti e non avrebbe soddisfatto i gusti della «borghese più ragionevole».2 La fata consiglia il principe, che aveva allora venticinque anni, di sposare Policresta: una donna di modesti natali, che a quel tempo, all'età di trentacinque anni, era stata abbandonata da un giovane filosofo, dedito all'adulazione dei potenti. Così come l'austera amica Verità, dall'aspetto «grave», aveva delle «attrattive» che «non sempre toccavano il cuore»3 – amava infatti la solitudine, la filosofia, la lettura, la scrittura, la musica, la matematica –, anche Policresta, quasi una controfigura della fata, non era da meno: saggia e ragionevole, possedeva molti terreni, che sarebbero stati utili a sistemare il patrimonio dissesato del principe; aveva un «aspetto severo», un «buon cuore», un «carattere fermo», una «conversazione assai positiva». Génistan, inizialmente riluttante, finì per stimare le qualità di Policresta e il «valore del suo intelletto». Pur non provando per lei la «minima inclinazione» divenne suo amico: «tenne a mente i suoi discorsi, li citò»; si sentì molto amato da quella donna dall'«aria castigata» e dal «contegno riservato». Pressato dai debiti, decise di seguire i consigli della fata, dell'amica Verità, e sposò Policresta.4 Ma il suo cuore – un cuore indocile, «pazzo», «stravagante» – batté di nuovo per Lively. Era ancora Lively l'oggetto del suo desiderio, della sua passione: ottenuta dai sacerdoti, dopo molti anni, l'autorizzazione alla poligamia, in deroga alle leggi dell'impero, chiese la sua mano. Ebbe così due mogli. Da Policresta nacquero molti figli, tra i quali anche il futuro successore al trono; diventarono tutti uomini

di talento: oratori, politici, geometri, astronomi. Da Lively nacquero solo due figli, ed entrambi finirono malamente. È dunque Lively, nel racconto di Diderot, la meta del desiderio e della passione: un desiderio e una passione radicalmente distanti dai privilegi del

sapere, dalle virtù della ragione, dai prestigî della verità. Creatura dell'equilibrio e del *logos*, Policresta: saggia, fedele, costante; creatura distante dalla parola, Lively: originale, infedele, volubile.⁵ Questo insieme di caratteristiche della figlia di Kinkinka - una sorta di negativo della razionalità - si snoda, nel racconto di Diderot, lungo il tracciato di una passione concepita come eccesso, come dismisura. Sentiamo. «Lively fu sospettata un tantino d'infedeltà; esigeva da Génistan un'eccessiva condiscendenza; si abbandonava al piacere con trasporto; aveva passioni violente; fantasticava e pretendeva che tutti si prestassero alle sue fantasie».⁶ Policresta e Lively come figure dell'antagonismo, del dualismo inconciliabile tra la ragione e la passione, tra l'intelletto e i sensi, tra la serietà e la leggerezza, tra la saggezza e il piacere? Forse. Ma siamo più inclini, oggi, a vedere nel Settecento libertino, e in particolar modo in Diderot, un tentativo di pensare a una possibile coabitazione tra le due istanze, apparentemente nemiche e irriducibili. Génistan, producendo una straordinaria sintesi disgiuntiva, preferisce - contro la morale comune, contro le leggi vigenti - tenere unite le due istanze. Viverle contemporaneamente. Come tutti «i grandi principi», recita il testo - e, lo aggiungiamo noi, come tutti i grandi libertini - egli si sente «al di sopra delle leggi».⁷ Anche la vita privata di Diderot sembra, a tratti, confermare questo punto di vista. Nelle appassionate lettere che egli indirizza a Sophie Volland, emerge con grande evidenza la figura di una donna che è contemporaneamente un'amante, una confidente, un'amica. «È un essere che ama riflettere» scriverà Diderot al suo grande amico Melchior Grimm, nel 1755, subito dopo aver incontrato e conosciuto la Volland: è una donna che gli ispira «tenerezza», «passione», «desiderio»;⁸ ma è anche la complice, con cui è possibile mettere spregiudicatamente sul tappeto spinose questioni di carattere etico,⁹ vissuti giocosi, di carattere erotico e trasgressivo,¹⁰ dimensioni interiori, con forti valenze culturali e filosofiche. Non di rado, nella stessa lettera - ed è questa, io credo, l'autentica magia dell'epistolario - tali diverse anime della relazione convivono armoniosamente. Laddove, ad esempio, il filosofo racconta puntigliosamente all'amica i suoi dialoghi con d'Alembert, a proposito di alcune delicate questioni di carattere economico e culturale, troviamo anche folgoranti dichiarazioni d'amore, che gettano una luce molto intensa, sul suo rapporto con Sophie:

Con voi, sento, amo, ascolto, guardo, accarezzo, vivo un'esistenza che prediligo a ogni altra. Se mi stringete tra le vostre braccia, la gioia di cui godo è superiore a qualsiasi piacere io abbia mai provato. Quattro anni fa vi trovai bella; oggi vi trovo ancora più bella; è *la magia della costanza*, la più difficile e la più rara delle nostre virtù.¹¹

La ricerca della costanza amorosa non implica affatto, qui, un declino o un affievolimento della passione: al contrario, quest'ultima può crescere e durare nel tempo proprio perché si afferma fin dal principio - contro ogni scissione, contro ogni rinuncia - come estrema varietà e come incessante proliferazione di registri espressivi ed esperienziali. La passione del libertino non può non essere *passione del molteplice*, che ha orrore della monotonia e dell'uniformità: la forza, la costanza, persino la coerenza del suo io dipendono strettamente dalla sua capacità di accettare se stesso - e di farsi accettare da chi lo ama - come io multiplo, come io discontinuo, come io dissimile da sé. *Il nipote di Rameau* ci presenta già nel suo *incipit*, anche se in forma critica e ironica, questa straordinaria costellazione soggettiva, dove la disgiunzione, anche se priva di sintesi, si propone comunque come capacità creativa di tenere assieme dimensioni eterogenee e dissimili. Dice infatti Diderot, presentando il suo stravagante protagonista: «Nulla è più dissimile da lui di lui stesso».¹² Nel momento stesso in cui mette in scena il suo personaggio, Diderot applica a se stesso il principio della dissomiglianza: nei panni di un saggio filosofo, biasima le anarchiche stravaganze del giovane Rameau. Subito dopo, tuttavia, fa trapelare un atteggiamento positivo, o, quantomeno, un'ambivalenza nei confronti del suo bizzarro interlocutore. Afferma Diderot parlando in prima persona, quando il dialogo non è ancora iniziato:

Gli originali come Rameau rompono la noiosa uniformità che la nostra educazione, le nostre convenzioni sociali, le nostre abitudini hanno introdotto. Se ne capita uno in qualche compagnia, è come un granello di lievito che fermenta e che restituisce a ciascuno una parte della sua individualità naturale. Scuote, agita, fa approvare o biasimare, *fa uscire la verità*, fa conoscere le persone perbene, smaschera i furfanti.¹³

Ignorante, pazzo, impertinente, stupido, scansafatiche, furfante, scroccone, crapulone, goloso, buffone: così si autodefinisce il giovane Rameau.¹⁴ Egli è tuttavia, al tempo stesso, eccentrico, franco, cosciente della sua mediocrità, amante del teatro e della musica, abilissimo nel mimare e nel mettere in scena, di fronte agli occhi stupefatti del saggio filosofo, una ricca e variegata gamma di passioni dell'anima. «Ero confuso - confessa l'autore - di tanta sagacia e di tanta bassezza», confuso «di una perversità così totale di sentimenti» e, nel contempo, «di una franchezza così poco comune. Egli si accorse del

conflitto che si svolgeva in me».15 La condanna morale, in effetti, è continuamente contraddetta dall'apprezzamento della lucidità, dal buon gusto, dalla capacità di trarre partito dal vizio e dal libertinaggio: il libertino, sempre incline a fare «il processo all'ordine esistente delle cose»,16 perde, questo è certo, la «propria innocenza», ma compensa tale limite con l'abbandono definitivo «dei propri pregiudizi».17 Il giovane Rameau, cinico e disincantato, ha tuttavia domestichezza con il mondo delle passioni. Le mima, come si diceva; le mette in scena, cantando arie operistiche o imitando strumenti. «Gridava, cantava, si dimenava come un forsennato; faceva da solo la parte dei danzatori e delle danzatrici, dei cantanti e delle cantanti, di un'intera orchestra, di un intero teatro, dividendosi in venti parti diverse».18 Prediligeva «solo il grido animale della passione»; è necessario, diceva, «che le passioni siano forti»:19 nel momento stesso in cui le rappresentava, commenta Diderot, cadeva in uno stato di «esaltazione» e di «entusiasmo» molto «vicino alla follia».20

È questo, credo, l'asse portante di una soggettività enigmatica, inquietante, paradossale: capace di suscitare ammirazione, «commozione»,21 ilarità. Sta tutto qui, potremmo dire, *il paradosso di Rameau*: il musicista mancato, l'abile commediante, il consumato affabulatore, è profondamente coinvolto, fino ai limiti della follia, nella sua istrionica e incessante recita delle passioni. Di più; almeno due delle «venti parti» interpretate corrispondono a passioni realmente vissute. Parlando di suo figlio, del suo «piccolo selvaggio», arriva a dire: «Ne sono pazzo».22 Rievocando la figura della moglie che gli era mancata – e siamo alle ultime battute del testo – Rameau trova accenti di sincera e intensa commozione. Al ricordo dell'amata «singhiozza e piange». L'aveva presa per risolvere i suoi problemi economici e lei aveva accettato questo patto scellerato proprio perché era «troppo sagace» e piena di «giudizio». Con la sua avvenenza, con la sua civetteria, «avrebbe conquistato, prima o poi, perlomeno il ministro delle finanze». Con la sua morte, afferma sconsolato, «tutte le mie speranze di fortuna sono svanite». Rameau era un marito cinico, ma al tempo stesso appassionato, perdutamente innamorato del corpo e dell'anima della moglie-complice. Essa aveva una tempra da «filosofo» e «un coraggio da leoni». Affrontava le avversità con una prorompente gioia di vivere: invece di intristirsi, «gaia come un uccellino, si metteva al clavicembalo, cantava e si accompagnava». Per realizzare il suo disegno, egli la incitava a esercitare sugli altri l'arte della seduzione: «fatevi ammirare; spiegate l'intero vostro talento e tutte le vostre grazie: rapite, travolgete». Ma si capisce subito, dall'intonazione lirica della pagina, che il primo a essere sedotto, rapito, travolto, era proprio lui: il cinico, appassionato e contraddittorio Rameau: «Aveva un bocchino in cui sarebbe entrato a malapena un dito mignolo; i denti, un

filare di perle; occhi, piedi, pelle, guance, seni, gambe di cervo, cosce e natiche degne di esser modellate». La commossa e intensa rievocazione termina tra i pianti e i singhiozzi, questa volta reali, non simulati o *recitati*. Subito dopo il protagonista, quasi a ostentare fatuità e spregiudicatezza, cambia bruscamente il tono e l'argomento: «Ma guardate un po' l'ora - afferma sbrigativamente - perché devo andare all'*Opéra*». Poi, dopo qualche breve annotazione di carattere musicale, saluta così il suo ragionevole interlocutore: «Addio, signor filosofo. Non è vero che son sempre lo stesso»? E l'altro, di rimando, facendo prevalere le sue convinzioni normative, replica senza esitare: «Ahimè, sì, disgraziatamente».²³ È proprio vero. Rameau rimane identico a se stesso: costante nella sua dissomiglianza, nella sua poliedrica varietà di posture e di sentimenti. Il testo, non a caso, si chiude con il ritratto di una coppia complice, capace di coniugare, all'interno di un forte vincolo amoroso, il calcolo e la ragione con l'eroticismo, con il coinvolgimento emotivo, con la passione. Se Génistan era riuscito a conciliare dimensioni contrastanti, violando le leggi dello Stato, Rameau riesce nella stessa impresa violando le leggi della morale, con la ferma disapprovazione del filosofo - simbolo, in questo caso, del cittadino benpensante - espressa con sobrietà da un solo avverbio: «disgraziatamente». Il problema, in ogni caso, era stato posto: com'è possibile, per due esseri umani che si amano, conciliare ragione e passione? Com'è possibile includere, negli itinerari della passione, la sensualità, l'attrazione erotica, le avventure dell'intelletto, le pulsioni ludiche e trasgressive, la forza e la costanza dei sentimenti?

Ancor prima che vengano alla luce le tassonomie medico-psichiatriche della perversione - figlie, come è noto, del XIX secolo - possiamo dire che l'eroticismo libertino, un po' come il bambino in Freud, è polimorfo; è perciò necessariamente trasgressivo, «perverso». Sade ci ha insegnato - e la psicoanalisi freudiana, in un certo senso, gli ha dato ragione - che la ricerca erotica del libertino, quando è totalmente estranea alla tenerezza e al sentimento, può produrre prevaricazione, violenza, morte. Il rapporto carnale, scisso da qualunque livello di personalizzazione dell'incontro erotico, è esposto al rischio della sopraffazione; le componenti aggressive e distruttive della relazione prendono il sopravvento, proprio perché è venuta meno, nei protagonisti, ogni possibile implicazione affettiva: e quindi ogni capacità di mantenere in vita un qualsiasi principio di individuazione e di riconoscimento dell'Altro. Tra il libertino giocoso e appassionato, messo in scena da Diderot, e il libertino scisso, rappresentato e vivisezionato da Sade, si è aperta una frattura radicale, una distanza incolmabile. La dimensione della scissione descritta dal divino marchese, totalmente estranea ai circuiti della passione amorosa, si realizza entro l'orizzonte del vizio e dell'immoralità; sarà l'Ottocento

psichiatrico a inscrivere questo vizio e questa immoralità nei territori della patologia: essi diventeranno, rispettivamente, perversione e anormalità. Il libertino settecentesco, di matrice sadiana, si trasformerà dunque nel malato, nel perverso, percepito e definito attraverso un fitto reticolato di categorie nosografiche, che lo sottraggono all'ambito generico della dissolutezza, assegnandolo definitivamente ad altrettante tipologie stabili, ad altrettante specie.²⁴

Esiste tutto un risvolto pedagogico, non sempre implicito, dell'opera sadiana, dal quale emergono, senza veli, la pericolosità e la violenza di quella particolare figura che per comodità espositiva abbiamo definito il libertino scisso. Nella sua celebre *Idea sui romanzi*, pubblicata nel 1800 e nata come introduzione ai *Crimini dell'amore*, Sade esprime con straordinaria chiarezza il suo punto di vista.

Non voglio fare amare il vizio; non ho, come Crébillon e Dorat, il pericoloso fine di fare adorare alle donne i personaggi che le ingannano; voglio invece che li detestino. È solo in questo modo che si può impedire loro di esserne vittime. Per riuscire in questo ho reso i miei eroi che seguono la carriera del vizio talmente spaventosi che non ispireranno sicuramente né pietà né amore. In questo, oso dirlo, divengo più *morale* di quelli che credono sia permesso abbellirli ... Mai, lo ripeto, mai non dipingerò il crimine che con i colori dell'Inferno: voglio che lo si veda a nudo, lo si tema, lo si detesti, e non conosco altri modi per riuscirvi che mostrarlo con tutto l'orrore che lo caratterizza.²⁵

Poco può interessarci, in questa sede, la disputa storico-filologica sulla credibilità di questa esibita intenzione pedagogica e morale; ciò che più conta è la scelta di scindere completamente il libertinaggio dalla sfera ludica e amorosa, consegnandolo così, nel suo volto crudele e minaccioso, alle future generazioni di medici e di psicopatologi. Se è vero, come afferma Bataille, che Sade amò il Male, è ancor più vero che egli intese mostrarlo senza maschere, in tutta la sua cruda ed esasperata verità distruttiva. Di più: egli intese porre il desiderio alla radice del Male, il piacere alla radice dell'infamia, la pulsione alla radice del crimine. Di questo desiderio, più che una «coscienza piena», vissuta, egli ebbe, in realtà, una «coscienza chiara e distinta», nata dalla solitudine di una cella. Partendo dalla «condizione inumana della prigionia», fu costretto a obiettivare, a esteriorizzare, a vivisezionare una realtà che non riusciva a vivere e a sperimentare personalmente. «L'enumerazione ragionata» di un Krafft-Ebing – così la chiama Georges Bataille, riferendosi alla *Psychopathia sexualis* – si fonderà sulla medesima capacità di obiettivare e di tenere a distanza il vissuto.²⁶ Il libertinaggio giocoso di Diderot, sviluppato all'interno di un continuo cortocircuito con le forme dell'implicazione amorosa, metteva capo – in netta antitesi con gli esiti sadiani – a una rappresentazione

letteraria profondamente radicata nell'esperienza diretta. Al furore analitico e distruttivo - oserei dire cartesiano - del divino marchese, ossessivamente rivolto al corpo concepito come realtà separata e come macchina desiderante, si contrappone, nel palcoscenico libertino dell'epoca, una prospettiva vitalistica e antidualistica:²⁷ l'uomo non trova nella natura, come voleva Sade, una potenza ostile e nemica; le appartiene profondamente, anche se con la specificità e la complessità dei suoi livelli d'organizzazione; situato all'interno della «grande catena dell'essere», e quindi all'interno di quella che Diderot definiva la materia universale ed eterogenea,²⁸ egli potrebbe essere compreso nella sua unitarietà, e con esattezza scientifica, solo da una «medicina fisica egualmente applicabile al corpo e all'anima»: solo da una «fisiologia» capace di andare «dal tutto agli organi», e da questi fino alla «molecola elementare». Ma una simile medicina - afferma Diderot negli appunti conclusivi dei suoi incompiuti *Éléments de physiologie* - «la ritengo pressoché impraticabile».²⁹

Entro tale impianto filosofico, teso a sottolineare l'originalità, la complessità e l'unitarietà dei fatti vitali e psicologici - un impianto radicalmente umanistico, secondo la definizione di Jacques Roger - non può esservi spazio per una visione che rinunci a considerare la relazione amorosa come esperienza umana complessiva: tale cioè da includere, sullo sfondo di una fusione tra erotismo e tenerezza, anche la creatività, le avventure dell'intelletto, le attività della ragione. La cifra più elevata del pensiero libertino settecentesco, cioè quello che potremmo definire il suo differenziale sadiano, ci porta dunque a considerare la passione amorosa come armonia tra sensi, cuore e ragione, in netto e irriducibile contrasto con ogni logica della scissione, anche se ammantata di propositi morali e pedagogici. Tra i nemici di Sade va ricordato il torrenziale pornografo Restif de la Bretonne, che nella sua *Anti-Justine* (1798) definirà il divino marchese un «infame», uno «scellerato»: tipografo, scrittore versatile, proveniente dal mondo contadino della bassa Borgogna, Restif diviene il cantore di una sensualità popolaresca, immediata e traboccante, portatrice di vita e di energia riproduttiva; all'interno del suo naturalismo ingenuo e ricco di progettualità utopiche, facilmente collegabile all'influsso di Rousseau, ma certamente distante dall'erotismo colto e raffinato di un Diderot, ritroviamo comunque una visione antidualistica del piacere e dell'amore, scopertamente ostile alla logica sadiana della scissione. Presentando l'*Anti-Justine*, Restif sostiene di aver scritto

un libro in cui *i sensi parleranno al cuore*, in cui il *libertinaggio* non abbia nulla di crudele per il sesso delle Grazie e renda ad esso la *vita*, invece di causarne la *morte*; in cui l'*amore* ricondotto alla *natura*, libero da scrupoli e pregiudizi, non porge che immagini sorridenti e voluttuose. Leggendolo adoreremo le donne [ma] soprattutto

disprezzeremo ancora di più il Vivisettore [Sade], quello stesso la cui lunga barba bianca è stata fatta uscire dalla Bastiglia il 14 luglio 1789.³⁰

Il libertinaggio, come ben si vede, in quanto ricerca spregiudicata del piacere, ingloba i sensi e il cuore: è quindi una manifestazione dell'energia vitale e dell'amore, che si sviluppa in armonia con le leggi della natura. Laddove Sade, il «Vivisettore», propone ed esaspera un profondo conflitto della vita e della virtù – cioè del Bene – con la natura, con il vizio e con la morte (cioè con il Male), Restif e Diderot, per non citare che loro, si dimostrano egualmente ostili a ogni dualismo manicheo tra vita e natura, nonostante l'abissale distanza che separa la loro sensibilità, la loro cultura e la loro opera. Il senso di un accostamento così ardito e paradossale va ricercato nel tentativo, che qui muove ancora i suoi primi e incerti passi, di valorizzare alcuni nuclei forti della letteratura libertina settecentesca, abusivamente appiattita, a partire dalla reazione romantica, sull'opera di Sade. A volte in maniera implicita, altre volte in forma problematica, altre volte ancora in modo scoperto e dichiarato, circola, nel discorso libertino del XVIII secolo, l'idea di una passione amorosa incline a stringere entro un unico cerchio i giochi della trasgressione, le dimensioni dell'eroticismo, le manifestazioni della tenerezza, i percorsi della ragione. Non è facile, certo, che il cerchio si chiuda; non è facile che queste istanze così dissimili tra loro convivano armoniosamente. Tuttavia non è raro che venga posto il problema della loro relazione, oppure che venga proposto, di solito in chiave narrativa, qualche esempio più o meno chiaro di una loro interazione possibile. Se questo è vero, occorre allora spiare, dentro il discorso libertino, un pensiero della differenza: un pensiero che scopre, nel suo stesso dispiegarsi, i rumori della dissomiglianza, la sovversione dell'alterità, l'irruzione di una molteplicità nomade, irriducibile alla tirannia dell'identico e alla forza normativa delle categorie. Potenza di una sintesi disgiuntiva che andrebbe *oggi* ripensata e riproposta: *fuori* da ogni moralismo più o meno abilmente dissimulato, *dentro* una nuova etica della relazione, rispettosa dei diritti dell'alterità, del contrasto, dell'antitesi.

Se il platonismo occidentale, come ha detto Michel Foucault, ha costruito, tramite le categorie, una sorta di «*a priori* della bestialità esclusa»,³¹ possiamo allora dire che il concetto sadiano di desiderio è stato, a ben guardare, un complice paradossale della stessa scissione, della medesima esclusione, anche se di segno rovesciato. La macchina desiderante sadiana esclude *a priori* l'anima. Non può essere pensata né messa in scena senza questa elisione costitutiva, che implica la liquidazione di ogni trama relazionale che non sia fondata direttamente sui piaceri e sulle vicissitudini della carne. L'amore, appiattito sulla

carne, produce violenza o crimini: la carne lo totalizza, lo annichilisce, lo esclude, diventando così il terreno esclusivo del desiderio e del godimento, ma anche la base e il luogo di confisca di ogni attività immaginativa e riflessiva. Il corpo, in questo sistema ferreo e impenetrabile, diventa davvero la prigione dell'anima. Di più: diventa il suo unico e necessario contenuto rappresentativo. I due movimenti simmetrici di esclusione – dell'idea «platonica» verso la materia, della carne «sadiana» nei confronti del sentimento e del pensiero – si rafforzano e si confermano reciprocamente, a vantaggio di una logica dell'identico e dell'uniforme.

Se l'*erotismo*, nella sua versione sadiana, è violenza, violazione, caduta nell'inferno dell'Alterità – è percezione dell'Alterità attraverso la carne: dimensione anonima, impersonale, indifferenziata – l'*amore* è invece quell'esperienza personalizzata che trasforma l'Alterità in Altro; e «assieme all'altro, nell'amore, sfuggo alla distruttività».32

Il vertice del discorso libertino – questa, per ora, è l'ipotesi di lavoro – viene raggiunto quando il brivido dell'Alterità si coniuga con il riconoscimento dell'Altro: quando cioè l'erotismo della carne, libero da pregiudizi e da prescrizioni normative, entra in relazione, sollecitandoli e ricevendo i loro stimoli, con i percorsi dell'emozione, dell'immaginazione e del pensiero. La possibilità stessa di percepire l'Alterità nell'Altro e l'Altro nell'Alterità assegna alla disgiunzione un respiro creativo e una vocazione alla scoperta: emancipa l'erotismo dall'ipoteca della violenza, proiettandolo in un'atmosfera ludica, nella quale desideri e passioni si intrecciano e si moltiplicano. In questa prospettiva, è assai difficile che l'amore, con il passare del tempo, diventi un'esperienza scontata e uniforme, o addirittura regolata e istituzionalizzata. L'interesse per l'ipotesi di lavoro qui presentata può nascere da una certa lettura del nostro presente storico: da un certo modo di esserne coinvolti e partecipi. Vi sono molti segnali, oggi, di una moltiplicazione dei registri della passione, di una profonda inclinazione a vivere congiuntamente l'Altro e l'Alterità, l'amore e l'erotismo, il riconoscimento e la perdita d'identità. L'essere amato, ha scritto un poeta, diventa così un corpo, «una forma che occulta un'alterità irriducibile», e quindi «una sostanza che si annulla e ci annulla».33 Questa possibilità di riconoscersi, e poi di perdersi, nell'estasi dell'incontro amoroso – laddove l'io si afferma per poi negarsi e dissolversi – apre l'esperienza della passione a una dimensione potenzialmente «perversa» e polimorfa, nella quale gli amanti risolvono la loro singola individualità, e la loro stessa fusionalità erotica, nell'*alterità assoluta* del collettivo; insorge, a questo livello, un'*istanza dionisiaca*, neotribale, all'insegna dell'erranza e del dispendio, che la nostra cultura ha cercato invano di punire, di medicalizzare, di cancellare, o addirittura di canalizzare, attraverso momenti ritualizzati

di aggregazione sociale: le grandi feste, i megaconcerti, le discoteche ecc.³⁴

Il polimorfismo della passione e il suo dispiegamento erratico, dove l'Altro e l'Alterità si incontrano e si completano – come l'opera di Michel Maffesoli ha mostrato con rara efficacia – trovano, io credo, nella sovversione libertina un importante centro di irradiazione e, forse, uno dei momenti storici inaugurali, perlomeno nell'ambito della nostra modernità. I germi di questo fertile polimorfismo si annidano a volte nel discorso libertino persino quando le vicende raccontate sembrano governate da una ferrea logica del cinismo e della simulazione: laddove cioè la *seduzione* viene vissuta come strumento di *conquista*, che evita al soggetto desiderante «il pericolo ridicolissimo» (il *ridicule*) dell'innamoramento.³⁵ Anche in un testo classico, come *Le relazioni pericolose*, tradizionalmente interpretato come un romanzo epistolare dominato dalla luce di una specchiante chiarezza solare, privo di ombre e di silenzi,³⁶ emerge qua e là l'insidia lacerante, pressoché impercettibile, del coinvolgimento emotivo e passionale. In un tempo che il romanzo colloca nel passato, i due cinici protagonisti, Valmont e la Mertreuil, ora complici nelle trame della seduzione, si sono teneramente amati. Ed ecco allora il visconte che confessa alla sua amica di non poter pensare «senza commozione» a quel «tempo beato»; eccolo pieno di nostalgia per il tempo in cui l'amata lo chiamava con i nomi più soavi, al punto, come egli afferma, che spesso gli viene voglia di rimeritarsi ancora: in questo modo, aggiunge, potremmo fornire a tutti «un esempio memorabile di costanza». La frase immediatamente successiva mette in evidenza gli inquietanti chiaroscuri della personalità di Valmont: «Ma più grandi destini ci chiamano: conquiste, conquiste, sempre nuove conquiste! Forse ci verrà fatto di riunirci alla fine della nostra carriera, chissà?».³⁷

Il movimento perpetuo e la ripetizione ossessiva del seduttore, percepibili attraverso la reiterazione di un'unica parola-chiave – una sorta di metafora bellica del libertinaggio – trovano nella frase finale un luogo di rottura e di contraddizione: uno spostamento significativo, che potrebbe ricondurre il personaggio dalle vertigini dell'Alterità al riconoscimento dell'Altro. Ma questa sarebbe un'altra storia, che la conclusione tragica della vicenda impedisce all'autore di raccontare. Altre vistose smagliature intaccano la coerenza del cinismo libertino messo in scena da Laclos: la lettera di risentimento e di gelosia che il visconte scrive alla marchesa, dopo averla sorpresa in un colloquio intimo e inatteso con Danceny;³⁸ la immediata replica dell'amica, che contesta al suo complice di averle scritto una missiva coniugale, da «marito autentico»;³⁹ e infine la sua lucida denuncia del legame che unisce Valmont alla «delicata e sentimentale» signora Tourvel: «È amore, amore di quello schietto».⁴⁰ Potrebbero essere ricordati molti

altri testi erotici settecenteschi, nei quali questa congiunzione tra passione amorosa e libertinaggio è molto più esplicita, se non addirittura voluta e programmatica: ad esempio *Thérèse philosophe* (1748), di Boyer d'Argens, attribuita da qualche critico a Diderot,⁴¹ dove la protagonista, la libertina e filosofa Teresa, conclude la sua storia con un felice rapporto di coppia, all'insegna di una libera ricerca del piacere reciproco, estranea a qualsiasi finalità procreativa. Un altro buon esempio ci è fornito da un delicato racconto di Restif de la Bretonne, nel quale un grande amore, coronato addirittura dal matrimonio, prende le mosse da una predilezione «feticistica» del protagonista maschile per il grazioso e piccolo piede (*le joli-pied*, appunto) della sua bella.⁴²

I perversi e la passione reclusa

Come trasformare desideri e piaceri in perversioni? Sade, a ben guardare, aveva già aperto la strada a questa metamorfosi, che verrà poi percorsa coerentemente dalla letteratura e dalla psichiatria dell'età romantica. Nel divino marchese, l'oscenità delle descrizioni e il rigore apatico delle dimostrazioni, per dirla con Deleuze,⁴³ presuppongono il prevalere di quella che abbiamo chiamato una logica della scissione, che separa definitivamente la ricerca del piacere dagli itinerari della passione amorosa. Sade, in questa prospettiva, rappresenta già un avvio di quel processo di smembramento e di smantellamento dell'umanesimo radicale libertino, espresso ai suoi livelli più elevati, come si è detto, dal pensiero di Diderot.

Ancor prima che la psichiatria si costituisca come regione autonoma del sapere medico, il concetto protoromantico di passione rivela una sua profonda e paradossale complicità con la scissione sadiana. Si consideri ad esempio uno scritto giovanile di Madame de Staël, *L'influenza delle passioni sulla felicità*, del 1796: a proposito dell'amore, l'autrice afferma di aver «preso in considerazione solo il sentimento, perché *solo il sentimento* fa di questa inclinazione una passione». L'amore, così mutilato, così sradicato dalla corporeità, spalanca in chi lo vive l'abisso del nulla, del vuoto che si crea oltre la sua pienezza effimera: tant'è che quando esso si manifesta come passione «porta sempre alla melancolia», e anche «nei momenti più felici», inevitabilmente, «fa pensare alla morte». Unito invece alla «voluttà» e alla «frenesia» dei sensi, l'amore finisce per diventare «una *malattia* piuttosto che una passione dell'anima».⁴⁴ Tuttavia, espulso l'eroticismo come dimensione patologica, anche questo sentimento puro, emancipato dai sensi e contrapposto alla ragione, corre continuamente il rischio, proprio perché costitutivamente scandito dal vissuto della

mancanza e della perdita, di trasformarsi, da passione dell'anima, in *malattia dell'anima*. Non a caso, infatti, all'alba del Romanticismo fu proprio Madame de Staël a inaugurare la lettura in chiave esclusivamente sentimentale e antilluministica del grande best-seller dell'epoca: il *Werther* di Goethe (1774);⁴⁵ una lettura che attribuisce all'amore i caratteri dell'ebbrezza, della febbre, dell'eccesso di sensibilità, del dramma sentimentale che spinge il protagonista – così come spinse i suoi numerosi seguaci, contagiati dalla *Wertherkrankheit* – sulla strada del suicidio.

Il giovane Werther dice di provare la sensazione di un «vuoto orrendo» (*entsezliche Lücke*),⁴⁶ che potrebbe essere colmato se la sua passione per Lotte non trovasse ostacoli. La Staël, a sua volta, parla dell'amore come di un «sentimento devastatore», che, qualora venga tradito o deluso, «lascia dietro di sé solo l'abisso del nulla».⁴⁷ È davvero sufficiente, a spiegare i caratteri distruttivi dell'amore, la presenza, in entrambi i testi, di una chiara menzione degli impedimenti che lo rendono inaccessibile? O non sono piuttosto le sue caratteristiche intrinseche – il suo essere abitato dalla scissione, il suo essere votato alla mancanza – a renderlo così pericolosamente vicino alla malinconia e alla morte?⁴⁸ A partire dalla prima macroscopica scissione, quella tra amore ed erotismo – una scissione che per ovvie ragioni implica automaticamente l'esistenza di una perdita – il testo della Staël mette a fuoco altre due consistenti fratture, che definiscono più compiutamente il profilo dell'*amore-passione*: la sua distanza dalla ragione e la sua autosufficienza rispetto al mondo. La donna che realizza un amore felice, si afferma infatti, legandosi a un uomo che coniuga la passione con la fedeltà e la costanza, può «trionfare», in questo modo, «su tutti i sistemi della ragione». La ragione è insomma un naturale antagonista del sentimento amoroso, che distrugge le illusioni e smaschera gli inganni. Quando un simile «funesto sprazzo di luce colpisce la ragione» ancor «prima di liberare il cuore», spesso «si continua ad amare senza stimare», sprofondando così nell'«infelicità» e nella «malinconia, ultima speranza degli infelici». L'amore-passione, dunque, si contrappone alla ragione, nel bene e nel male, con la stessa forza con cui «un perfetto sentimento» colloca due amanti «a tanta distanza dal resto degli uomini»: li «libera», se così si può dire, «dal resto del mondo».⁴⁹ Emancipato dall'erotismo carnale, contrapposto alla ragione e distanziato dal consorzio umano, l'amore-passione, così pesantemente mutilato, scivola facilmente nel dolore della mancanza, negli abissi della malattia, nel vicolo cieco della morte.

Anche Stendhal, in *De l'Amour* (1822), metterà in scena le stesse lacerazioni. L'*amore-passione* verrà rigorosamente distinto dall'*amore-capriccio* dei libertini – dove «vi ha sempre gran parte l'intelligenza» – e dall'*amore fisico*, considerato effimero, superficiale e attribuito

soprattutto alle prime e acerbe esperienze giovanili.⁵⁰ Non solo. Lo stesso concetto-chiave del trattato di Stendhal, quello di *crystallizzazione* – per cui «un uomo appassionato vede *ogni perfezione* in colei che ama» –⁵¹ implica di fatto una sostanziale dissociazione tra sentimenti e razionalità. Varrebbe la pena soffermarsi ulteriormente sul fatto che il Romanticismo ha elaborato, anche sul terreno filosofico, una vera e propria cultura della scissione e della frammentazione dell'io.⁵² Ma è più interessante, per ora, limitarsi a considerare questa stessa cultura come una sorta di sfondo, che rende molto più evidente e intelligibile il profilo della psichiatria nascente, e soprattutto il suo modo di tematizzare le passioni e le pulsioni erotiche.

In opposizione al discorso prepsichiatrico sulla follia, che la considera una malattia quasi incurabile, provocata dalla perdita pressoché totale della ragione, si afferma la scoperta pineliana di una nuova costellazione psichica: il paziente non è mai totalmente malato; è sempre possibile individuare una parte sana del suo io, che Hegel, ammiratore e lettore di Pinel, interpreta correttamente come un residuo di razionalità e come un «punto d'appoggio» indispensabile per il «trattamento psichico».⁵³ Nella sua *Filosofia dello spirito*, che è poi la terza parte dell'*Enciclopedia* (1817), il filosofo di Stoccarda mostra di aver ben assimilato la lezione dell'alienistica nascente e il sostanziale dualismo filosofico che la caratterizza. Una «passione», egli afferma, si trasforma in follia nel momento stesso in cui diventa «violenta» e «meschina» e invade il soggetto, che non è più in grado di esprimere un «dominio di sé».⁵⁴ A questo punto, egli aggiunge, il suo «sentimento» diventa «corporeo». Il «cattivo genio dell'uomo», non più controllato dalla «forza della ponderazione e dell'universale», si esprime, «diventa libero», nella sua «naturalità» e nella sua immediatezza. Questo cattivo genio, questo «elemento terreno», non più «frenato» dalla ragione, coincide per Hegel con «le determinazioni egoistiche del cuore, la vanità, l'orgoglio e le altre passioni».⁵⁵ La caduta nel baratro dell'alienazione si verifica dunque nel momento stesso in cui la corporeità, come componente naturale e immediata del soggetto, non è più filtrata e dominata dalla ragione. Ma la caduta, secondo la scoperta di Pinel, padre fondatore della psichiatria moderna, non è quasi mai totale e irreversibile. Il *delirio* – termine tecnico della *medicina mentis*, che indicava una disfunzione delle facoltà intellettuali e del ragionamento – è *parziale*, oppure, in certi casi di mania, non esiste affatto, poiché l'alterazione della condotta è provocata da disturbi della volontà e della sfera affettiva.

Accanto al delirio parziale si colloca così la *mania senza delirio*, che può essere considerata l'autentica innovazione nosografica della psichiatria nascente. La categoria della mania senza delirio (o «*mania ragionante*»), viene ripresa e riarticolata da Esquirol, che la colloca in

posizione strategica entro il gruppo delle monomanie, definendola «*monomania affettiva*». La trasformazione terminologica evidenzia al tempo stesso una continuità e una rottura; si è mantenuta, con il sostantivo, l'idea di una parzialità dell'alienazione, ma si è anche nettamente spostato, come indica l'aggettivo, il baricentro dell'osservazione medica: dall'intelligenza all'affettività, dalla ragione alle passioni. Afferma Esquirol:

A volte i monomaniaci non sragionano, ma i loro *affetti* e il loro carattere sono pervertiti; con motivi plausibili, con spiegazioni molto ben argomentate, essi giustificano lo stato attuale dei loro *sentimenti* e scusano la bizzarria e la sconvenienza della loro condotta: è ciò che gli autori hanno chiamato *mania ragionante*, ma che io vorrei nominare *monomania affettiva*.⁵⁶

Già nella sua *thèse* del 1805 Esquirol aveva assegnato alle passioni un ruolo strategico rispetto all'individuazione delle cause, dei sintomi e delle terapie dell'alienazione mentale. Spinte all'eccesso, le passioni determinano l'insorgere della follia; osservate nel loro manifestarsi, forniscono all'alienista una conoscenza dettagliata della sintomatologia; utilizzate nella terapia, cioè nel «trattamento morale», producono nel paziente salutari «scosse morali», che rendono spesso possibile la guarigione.⁵⁷ Le passioni eccedenti, che sfuggono al controllo della ragione, rappresentano il volto umano della follia; rendono il malato più accessibile, non soltanto al medico, ma anche all'uomo comune o al «filosofo», che per caso si avventuri in una «casa di pazzi»: vi ritroverà «le stesse passioni», gli stessi «errori» dell'uomo normale, ma con «lineamenti più forti», con «colori più vivi», con «affetti più contrastanti»; l'alienato, infatti, «non presta alle sue passioni quel fascino che seduce, né ai suoi vizi gli ornamenti che li abbelliscono». ⁵⁸

Leccesso passionale, oltre a essere il sintomo certo di una patologia, rappresenta il tessuto connettivo della relazione terapeutica e insieme il filo rosso che collega lo spazio della follia reclusa al resto del mondo; e non solo per la sua somiglianza strutturale con il vissuto e le emozioni di chi vive fuori dal recinto asilare, ma anche e soprattutto perché affonda le sue radici in fattori soggettivi e oggettivi che lo influenzano e lo modificano: da un lato – così recita la *thèse* – i climi, le stagioni, l'età, il sesso, il temperamento, il regime, la maniera di vivere; dall'altro lato lo stato delle facoltà intellettuali, il progresso della civilizzazione, le passioni, i costumi, gli usi, le leggi e la situazione politica di un determinato popolo.⁵⁹ Per governare e guarire il soggetto in preda a questa dismisura, occorre anzitutto contenerlo, isolarlo, recluderlo, sottraendolo a quel «tumulto del mondo»⁶⁰ che lo ha così

profondamente lacerato e colpito. È vittima della passione, al punto da non riuscire più a dominarla con l'uso della ragione, proprio colui che rimane esposto ai tumulti del mondo: non sa difendersene, non sa opporre barriere al loro impatto devastante, non sa mediarli e decantarli attraverso il filtro della sua coscienza riflessiva. Rielaborando filosoficamente l'insegnamento di Pinel, come si è già visto, Hegel era riuscito a descrivere molto meglio degli psichiatri del suo tempo la condizione soggettiva dell'alienato: l'individuo sano e riflessivo riesce sempre a *mediare*, con la sua «coscienza concreta», ogni «particolare contenuto» proveniente dal mondo esterno e veicolato dalla «sensazione, rappresentazione, appetito, tendenza»; la passione diventa violenta, e quindi portatrice di malattia, quando agisce *direttamente*, «contro la totalità delle mediazioni» che la coscienza concreta riesce a produrre. In questo caso sensazioni, emozioni, sentimenti e passioni invadono il soggetto come determinazioni particolari, naturali e corporee, libere e disordinate: è venuto meno, insomma, il «genio» positivo della coscienza, che «domina su codeste particolarità» attraverso «la forza della ponderazione e dell'universale». ⁶¹

Nell'Esquirol della *thèse* era già emerso un approccio sostanzialmente analogo, anche se estraneo, come è ovvio, agli stili e al lessico della tradizione filosofica. Le impressioni morali forti, ad esempio l'odio, la tenerezza, l'amore, il terrore, colpiscono *direttamente* le fibre organiche di chi è alienato, o di chi sta per diventarlo: agiscono così sul plesso cardiaco, sul plesso del diaframma, sulla zona epigastrica, sul plesso genitale. Il cervello non filtra queste impressioni, ma ne è influenzato in maniera indiretta, cioè «simpaticamente». I tumulti del mondo si riflettono immediatamente sugli «organi essenziali alla vita, indipendentemente da ogni alterazione primitiva del centro sensitivo», cioè del sistema nervoso centrale. Lo «spasmo degli intestini, del diaframma, delle viscere epigastriche, degli organi riproduttori», produce insomma «disordini simpatici» nell'encefalo, che subisce così un'alterazione funzionale reversibile e perciò curabile (è il caso della *mania* e della *malinconia*), e non una lesione strutturale irreversibile e quindi incurabile (è il caso della *demenza* e dell'*idiotismo*).

Le impressioni morali forti si traducono in passioni violente e patogene quando il soggetto, emancipato dalla sfera dei «*primi bisogni*», legati alla sua «conservazione e riproduzione», cerca di soddisfare i suoi «*bisogni secondari*», fondati «unicamente sui nostri rapporti sociali», sul nostro «funesto dono della perfettibilità», che spinge ogni uomo a «moltiplicare i propri *godimenti*». La soddisfazione dei bisogni secondari eccita «*i desideri*», che determinano, a loro volta, quelle che Esquirol definisce «*le passioni fittizie*». Il famoso alienista

della Salpêtrière, l'erede diretto di Pinel, il medico di Tolosa che inaugura, nel grande manicomio parigino, la clinica psichiatrica europea, è anche un attento osservatore dei «sommovimenti politici» che avevano sconvolto l'Europa del suo tempo. E sono proprio le «agitazioni politiche» il terreno privilegiato su cui crescono e si moltiplicano le passioni: esse «danno libero sfogo alle passioni fittizie, esagerano le passioni dell'odio, moltiplicano i bisogni», e perciò «aumentano il numero degli alienati: è ciò che si è osservato dopo la rivoluzione d'Inghilterra; è ciò che si osserva in Francia dopo la nostra tempesta rivoluzionaria».62 L'impatto della storia, del mondo, sulla coscienza, qualora non sia filtrato e decantato dalle attività razionali dell'intelletto, produce disagio, lacerazione, malattia. Se Esquirol riesce a cogliere la cadenza distruttiva di questo rapporto soprattutto osservando una situazione storica drammatica ed effervescente, Hegel cerca di spingere più a fondo la comprensione di questa «lacerazione», di questa *Zerrissenheit*, di questo smembramento dell'io: tale frattura si produce anche in situazioni storico-sociali non rivoluzionarie; è anzi la moderna *età del lavoro*, nella sua interezza, a esasperare questa frantumazione, a produrre una *coscienza infelice scissa entro se stessa*.63 Anche nella sua *Estetica* Hegel insiste sul tema dell'età del lavoro, che spezza la condizione originariamente poetica del mondo, quando l'individuo viveva in armonia con le norme esterne. Ora esso si scontra con l'ordinamento prosaico delle cose, con la prosa del mondo: «un mondo fatto di finitezza e di mutamenti, involupato nel relativo, oppresso dalla necessità, alla quale il singolo non è in grado di sottrarsi».64

Nella sua durezza e nella sua complessità, la prosa del mondo aggredisce il soggetto, demolendo ogni capacità di mediare razionalmente la particolarità e la determinatezza dei contenuti empirici. Discostandosi dall'osservazione privilegiata degli eventi rivoluzionari, Esquirol era stato in grado di esprimere, con diverso linguaggio, la stessa idea, già presente, del resto, nella «neurologia» settecentesca, tra Haller e Tissot: quando la civilizzazione è più avanzata, le passioni diventano più veementi, più impetuose, più varie; diventano, per l'appunto, «passioni fittizie», e in tal caso «l'alienazione in tutte le sue sfumature assedia l'uomo».65

Il passaggio, che può essere patogeno, dai bisogni primari, legati alla necessità della conservazione e della riproduzione, alle passioni fittizie, considerate come il rovescio opaco del processo di civilizzazione, è scandito dall'emergere e dal proliferare dei desideri. Quando i desideri insorgono, fuori dalla logica dei bisogni primari, attaccando la volontà che potrebbe arginarli e scavalcando l'intelletto, che avrebbe il compito di mediarli e di selezionarli, è segno, direbbe Hegel, che le determinazioni naturali e corporee hanno avuto la meglio

sulla ragione, sottraendosi alla sua comprensione e al suo dominio. È segno, afferma Esquirol, che «l'uomo non ha più la facoltà di dirigere le sue azioni, poiché ha perduto l'unità dell'io; è l'*Homo duplex* di san Paolo». Tale lacerazione, aggiunge il medico di Tolosa, può essere concepita proprio perché la condizione di sdoppiamento appartiene anche alla costituzione dell'uomo sano: «può essere concepita grazie alla duplicità del cervello, le cui due metà, non essendo egualmente eccitate, non agiscono simultaneamente».66

I tempi non erano ancora maturi per corroborare sperimentalmente questa ipotesi, tutt'altro che inattuale.67 Accennata solo marginalmente, con la cauzione di un vago riferimento teologico e di un generico supporto scientifico, essa era comunque funzionale all'affermazione di una dualità costitutiva dell'io, confermata ed esasperata dalla malattia. Il *moi*, nel suo stato di salute, si presenta come dimensione apparentemente compatta e coesa, ma in realtà attraversata da una sostanziale dicotomia, che la follia rende visibile e ingovernabile. L'articolo *Délire*, pubblicato nel 1814 nel *Dictionnaire des sciences médicales*, è tutto imperniato su questo *sentiment du moi*, che nemmeno i disordini della ragione, secondo l'autore, riescono a eliminare dalla coscienza dell'ammalato. Non solo. In questo contesto, l'erede di Pinel valorizza anche la facoltà dell'*attenzione*: condizione di possibilità del dialogo terapeutico, del trattamento morale, e al tempo stesso cemento dell'individualità, proprio perché capace di far coesistere armoniosamente sensazioni, idee, affetti, attività razionali.68

È forse questa insistenza sull'unità dell'io, in contrasto con la curvatura dualistica dell'intera dottrina, a convincere Esquirol che l'articolo sul delirio doveva essere escluso dalla grande e definitiva silloge del 1838. La duplicità rappresenta in effetti un vero e proprio demone teorico: una sorta di filosofia sotterranea, più o meno implicita, di tutta la sua opera. I lavori sull'anatomia del cervello – egli lo affermava già nella prima pagina della sua *thèse* – non potevano ancora fornirgli una base scientifica credibile. Per uscire dall'*impasse* e per rendere più coerente la sua clinica della follia, egli si appoggerà alla medicina vitalistica, che aveva trovato nella scuola di Montpellier uno dei suoi centri più attivi e influenti. I Bordeu, i Barthez, i Ménuret de Chambaud – già collaboratore, quest'ultimo, dell'*Encyclopédie* –69 vengono utilizzati per rimettere in circolazione una fondamentale bipartizione delle malattie mentali: le malattie del pensiero, che denunciano la presenza di alterazioni funzionali nel cervello, e le malattie della passione, che manifestano l'esistenza di disturbi e di tensioni nella cosiddetta «regione epigastrica».70

Il lascito vitalistico si esprime in Esquirol attraverso due opzioni congiunte e complementari: l'adozione, appunto, della teoria vitalistica relativa al focolaio epigastrico delle passioni e la conseguente

disgiunzione dei correlati organici della follia. Allo spasmo e all'atonia che si manifestano nelle fibre, o, più in generale, nella sensibilità organica, corrispondono, rispettivamente, la mania (le monomanie) e la malinconia. Le passioni si esprimono dunque attraverso disturbi del centro epigastrico; possiedono insomma una loro particolare *fisicità*: un loro modo di manifestarsi, che di volta in volta assegna a ogni disordine affettivo un suo specifico e ben visibile linguaggio corporeo. Sintomi fisici e sintomi psicologici non stanno tra loro in un rapporto di causalità; rendono invece evidente, anche se in diversa maniera, un'unica costellazione soggettiva, un unico modo di essere nel mondo. L'eccesso passionale, divenuto patologia, è accessibile al medico attraverso i discorsi, le idee palesate, i vissuti emotivi comunicati, cioè attraverso la parola, ma anche attraverso i comportamenti del paziente e il linguaggio del suo corpo, dei suoi organi. Il *corpo della follia* diventa così altrettanto leggibile e decifrabile quanto lo è una condotta, un gesto, un'azione mancata (quella che a metà del secolo venne chiamata un «fatto negativo»).

È all'interno di questo assetto teorico che possiamo collocare, attorno alla figura di Esquirol, il primo grande tentativo di psichiatrizzare le passioni e l'eroticismo. Occorre allora rileggere le pagine che l'alienista della Salpêtrière dedica alla monomania erotica nel lungo capitolo «De la monomanie», appositamente redatto per la silloge del 1838. L'erotomania è una passione amorosa casta e onesta. In essa «l'amore è nella testa»: si può dire allora che l'erotomane è «vittima della sua immaginazione». Ai suoi «vivi affetti del cuore» si giustappone il «libertinaggio sfrenato» dei soggetti colpiti da ninfomania o da satiriasi. «I propositi più sporchi [*sales*], le azioni più vergognose e più umilianti svelano la presenza della ninfomania e della satiriasi». Il soggetto libertino è dunque divenuto un satiro o una ninfomane. Un malato difficilmente curabile, affetto da tare fisiche, da alterazioni e disfunzioni che solitamente coinvolgono gli organi della riproduzione, e che influenzano poi «simpaticamente» il cervello, fino a sconvolgere l'immaginazione, la volontà e il pensiero.⁷¹ Anche Marc, nel suo grande trattato di psichiatria forense, si attiene alla distinzione esquiroliana: da una parte il «furore genitale», che delimita l'ambito di un eroticismo sfrenato e indifferenziato, dall'altra la «monomania erotica», attribuita a vari tipi di malati passionali, che solitamente indirizzano il loro desiderio, quasi mai corrisposto, a persone identificabili.⁷²

Il terreno dell'Alterità, cioè dell'eroticismo anonimo e impersonale, e quello dell'Altro, dominato dal principio dell'identità e del riconoscimento, vengono qui disgiunti e disarticolati, oltre che iscritti senza esitazione nell'ambito della patologia. La psichiatria smembra e medicalizza, in questo modo, lo stesso continente psichico che un certo

pensiero libertino aveva cercato di difendere, nella sua coesione possibile e nella sua legittimità sociale.

I due diversi ambiti, tenuti ben distinti nella prima alienistica, paiono a volte confondersi, soprattutto nei casi più gravi, quando cioè l'erotomania si sviluppa temporalmente come progressiva perdita dei livelli di personalizzazione e di riconoscimento dell'Altro. Diventa allora «monomania istintiva», che per Esquirol è sinonimo di una alienazione sempre parziale, ma dominata da azioni involontarie, istintive e irresistibili. Tuttavia, a differenza del «furore genitale», che sembra presentare, come indicato dal sostantivo, i caratteri dell'irriflesso, della perdita di sé, e quindi dell'incurabile, l'erotomania presuppone sempre la presenza di un resto di ragione. La coscienza di sé non è mai del tutto eliminata dal suo orizzonte. Rispetto al paziente affetto da «furore genitale», il malato passionale rimane in ogni caso più facilmente trattabile e comprensibile. Per l'erotomane l'orizzonte della norma è ancora raggiungibile: la guarigione di questa malattia della testa – di questa malattia «essenzialmente cerebrale» – può forse essere realizzata attraverso il matrimonio, che rimane, per Esquirol, «l'unico rimedio efficace».

Fino agli anni sessanta del XIX secolo, l'alienista reclude e medicalizza l'erotomane, ma si sforza di considerarlo, sulla scia di Esquirol, un soggetto comprensibile e guaribile anche nei casi più gravi: quando cioè il suo profilo soggettivo lo rende molto simile a quello che solo due o tre decenni più tardi verrà considerato un malato affetto da *perversione morale*. Prendiamo, ad esempio, il caso del sergente Bertrand, famoso necrofilo salito ai fasti della cronaca, che Ludger Lunier aveva seguito fin dal 1849.⁷³ Questo sottoufficiale, rimasto sempre cosciente e vergognoso della sua condotta aberrante, aveva più volte profanato tombe di giovani donne, infierendo sui loro cadaveri: a contatto con essi, dopo averli mutilati, raggiungeva in varie maniere l'eiaculazione. La condanna del tribunale militare, poi contestata da Lunier, venne emessa solo al fine di punire l'infrazione di una norma giuridica che vietava la violazione delle tombe. Nessun interesse da parte dei giudici, come fu osservato, per la sessualità deviata del sergente! Il turbamento sociale prodotto interessò loro molto più di quanto non potesse interessarli l'anomalia psichica che lo aveva reso possibile. Lunier, dal canto suo, a differenza dei periti medico-legali che lo avevano preceduto, vide nel sottoufficiale non tanto un trasgressore della legge, quanto piuttosto un malato affetto da «monomania istintiva», cioè da una forma di alienazione mentale curabile e perciò incompatibile con la pena detentiva. La «monomania istintiva», come si può constatare, copre un territorio psichico dai confini ancora instabili, che va dalla passione esclusiva e ingovernabile per un unico oggetto d'amore fino alla frenesia erotica indifferenziata:

non bisognosa, cioè, di oggetti specifici e riconoscibili. Tra la passione esclusiva e personalizzata dell'erotomane e il furore anonimo del satiro o della ninfomane – come dire: tra la follia dell'Altro e la follia dell'Alterità – si estende una vasta gamma di comportamenti anomali e stravaganti, che poco più tardi verranno definiti perversioni.

Gli eccessi dell'amore-passione sembrano dunque confluire nella monomania erotica, mentre gli eccessi del libertinaggio vengono confinati dall'alienista – che noi potremmo immaginare come un attento lettore di Sade – nell'ambito di patologie mentali saldamente ancorate al corpo: scandite, il più delle volte, da particolari alterazioni che colpiscono gli organi della riproduzione. Anche se i due poli dell'eccesso sembrano inscrivibili in un'unica categoria nosografica, le differenze appaiono comunque evidenti: come afferma con molta chiarezza Marc, l'erotomania, conservando ancora qualche residuo di razionalità, può essere facilmente simulata da un paziente, mentre il «furore genitale», o *aidoiomania*, dove «tutto è istinto»,⁷⁴ non diventa quasi mai una condotta compatibile con le astuzie della finzione.

Negli ultimi trent'anni del secolo, la psichiatria manterrà intatta questa distinzione: la fantasia dell'amore-passione, non più dissociato dai piaceri della carne, calcherà ancora le scene della clinica nella forma spettacolare dell'isteria: una malattia dell'anima e del corpo, che annovera la simulazione tra i suoi sintomi fondamentali.⁷⁵ Il libertinaggio sfrenato, invece, convergerà nel vasto e variegato ambito delle perversioni: malattie degenerative, riconducibili a tare fisiche di carattere ereditario, e perciò difficilmente trattabili e guaribili. Non a caso, uno dei primi autori che usa e impone alla comunità scientifica l'espressione «perversioni sessuali», o «aberrazioni sessuali», è proprio Valentin Magnan, grande teorico della follia degenerativa. Sulla scia di Bénédict-Augustin Morel, egli la colloca tra le psicosi degli «ereditari-degenerati», distinte da una malattia a «stato misto» come l'isteria.⁷⁶

«Anomalie», «perversioni», «aberrazioni sessuali», cioè, in tedesco, *sexuellen Abirrungen*, che è poi l'espressione usata e diffusa da Freud: sono tutte locuzioni sinonimiche, che troveranno in Krafft-Ebing un equivalente più generale, allusivo, come ha osservato finemente Georges Lantéri-Laura, all'orizzonte normativo del matrimonio e della procreazione: «anomalie delle pulsioni di riproduzione della specie» (*Anomalien der Geschlechtstriebe*).⁷⁷

In preda a una sorta di furore tassonomico, l'alienista, botanico della psiche, spia la perversione in tutte le sue varietà e sfumature: isola così delle vere e proprie specie naturali, che la sua fantasia classificatoria non si stancherà mai di dettagliare e di moltiplicare. Tenaci antagonisti della vita coniugale e dei parametri di normalità della famiglia borghese, i perversi sono difficilmente trattabili e guaribili. Ridiventano oggetto di polizia, così come lo erano stati agli inizi del secolo. In

quanto devianti, in quanto scarti pericolosi dalla norma, vengono consegnati dalla psichiatria, con la cauzione di una rassicurante definizione scientifica, alle misure della prevenzione e ai dispositivi della sicurezza sociale. I perversi sono inoltre dei soggetti refrattari al trattamento, proprio perché ostili a ogni intervento terapeutico che pretenda di sottrarli ai loro percorsi libidinali. La resistenza che essi oppongono alla cura viene raddoppiata da un'altra resistenza, speculare e simmetrica alla prima: quella dell'alienista, sempre più lontano, con pazienti simili, da quel rapporto di empatia che era già stato proposto da Esquirol nella sua *thèse*. Bisogna «mettersi in armonia», egli diceva, con le «idee-madri» che governano i deliri degli alienati.⁷⁸ Una relazione impossibile con il paziente perverso; o meglio: con il perverso che rifiuta caparbiamente di costituirsi come paziente, rimanendo sempre più abbarbicato ai suoi piaceri e alle sue anomalie. Il perverso, si dirà allora, non è trattabile, non è guaribile. È un anormale, un mostro affetto da tare ereditarie.⁷⁹ Può solo essere represso e recluso attraverso un arsenale primitivo che va dal carcere alla castrazione chirurgica. Questa, lo si sa, è una storia che dura ancora: così come perdura tuttora, da parte della psicoanalisi, una grande difficoltà a considerare il perverso come un soggetto accessibile alle dinamiche transferali e perciò trasformabile.

Gli eccessi della passione, ancora prima di confluire nel grande teatro dell'isteria allestito da Charcot, continueranno a rappresentare un filo conduttore, mai realmente spezzato, dello sguardo clinico. Dalla monomania erotica di Esquirol fino alla clinica degli stadi critici e alle psicosi passionali di Clérambault,⁸⁰ lo psichiatra continuerà a nutrire la speranza di trasformare la passione eccedente in passione ben temperata: da delirio tumultuoso a sentimento ragionevole; da parossismo della mancanza – poiché, si sa, l'oggetto d'amore, nell'alienato, è fantasmatico più che reale – a ricerca positiva, entro l'orizzonte della guarigione, di un canale accettabile e socialmente riconosciuto di soddisfazione del desiderio. Per concludere, ricorderemo nuovamente un passo emblematico di Esquirol, dove l'istanza normativa e regolativa della psichiatria appare in tutta la sua evidenza. A proposito del monomane erotico si diceva infatti: «il matrimonio è forse il solo rimedio efficace. Anche qui, come nel caso della nostalgia, non c'è che la soddisfazione dei desideri del malato che possa guarirlo».⁸¹

La passione amorosa, incanalata e addomesticata – non più pericolosa, non più matrice della follia – può risolversi nel sentimento coniugale. Alla realizzazione di questo passaggio fuori delle mura dell'asilo, si dedicherà con costanza, senza nessuna garanzia di successo, l'impresa psicoanalitica.

5. Lo «scrittore insorto»: Antonin Artaud

Il parricidio

Nel suo saggio *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione* – pubblicato per la prima volta nel 1966 su «Critique» – Jacques Derrida prende le mosse da uno degli ultimi scritti di Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*, comparso in «84» nel 1948.¹ Derrida fa emergere da questo testo la visione di un teatro della crudeltà inteso come *vis affermativa*. Il teatro della crudeltà produce affermazione. Un'affermazione che non ha ancora cominciato a esistere. Il teatro della crudeltà deve restaurare e attraversare esistenza e carne. Esso è vita libera. Crudeltà e vita vengono assimilate, e vita, qui, va intesa come l'origine non rappresentabile della rappresentazione. Il teatro della crudeltà non è, quindi, rappresentazione. È piuttosto la vita stessa, in tutto ciò che essa contiene di irrepresentabile. Seguiamo, per un attimo, gli argomenti del filosofo francese, in modo da poter prendere le distanze, più avanti, da un'esegesi diventata ormai canonica.

La pratica teatrale di Artaud produce uno spazio non-teologico. Essa espelle Dio e il testo dalla scena. Liquida una duplice tirannia: quella della parola e quella dell'autore-creatore. Il «trionfo della pura messa in scena» non è altro che la scena dimenticata, la scena violentemente cancellata dal teatro occidentale. Il trionfo della pura messa in scena trasforma la parola in *gesto*. Un gesto irripetibile. L'arte, qui, non è imitazione, *mimesis* della realtà e della vita. Essa è invece, senza mediazione, esperienza di vita: irrepresentabile, irripetibile, inimitabile. Unica. Esperienza che si configura anzitutto come «parricidio»: «colpo di mano contro il detentore abusivo del logos, contro il padre, contro il Dio di una scena sottoposta al potere della parola e del testo».²

La parola che si fa gesto – la parola, come dice Artaud, che sta prima della parola – ci impedisce di rientrare nell'ordine del discorso codificato e ripetibile: fissato una volta per tutte e perciò stesso ripetibile. Ciò che nel teatro della crudeltà si ripete è la differenza, la singolarità. Solo il ripetersi continuo della differenza elimina l'orizzonte normativo della ripetizione. Dunque l'orizzonte stesso della verità. Perché ciò che si lascia ripetere è, appunto, il vero. Contro la tirannia monotona e normativa del vero, il teatro della crudeltà è per la non-ripetizione, per il dispendio «senza economia, senza riserva, senza riscatto, senza storia».³

Il teatro della crudeltà è presenza a sé, singolarità vitale irripetibile: che si rappresenta, che si ripete solo in quanto presenza, solo in quanto singolarità, solo in quanto insieme caratterizzato e non reiterabile. Questa presenza viene al mondo, per così dire, rappresentandosi, e poi si riafferma come presenza ripetendosi. Potremmo dire – parafrasando Artaud e rendendo più comprensibile il commento di Derrida – che la reiterabilità, la ripetizione, non riguardano i contenuti della presenza, le modalità specifiche entro cui la differenza si articola; riguardano piuttosto il gesto in quanto tale, in quanto gesto della presenza a sé, della singolarità, della differenza. Il gesto, con queste sue caratteristiche qualitative, è ripetibile. È rappresentabile sempre, indefinitamente. Anzi, potremmo dire, ancora con Derrida, esso «comincia ripetendosi». Ciò che invece rimane irripetibile è la forma che di volta in volta questo gesto assume: la sua coloritura interna, i suoi contenuti.

Contenuti, espressioni, parole, forme: tutte dimensioni che il teatro della crudeltà rende gesto, sottraendole alla ripetizione e facendole vivere una sola volta. La festa della crudeltà ha luogo, dunque, una sola volta. La sua ripetizione o il suo sdoppiamento sono la sua morte, poiché rappresentano una maniera efficace di sottrarre il teatro alla vita:

Lasciamo ai pedanti la critica testuale, agli esteti la critica formale, e riconosciamo che ciò che è stato detto non è più da dire; che un'espressione non vale due volte, non vive due volte; che ogni parola pronunciata è morta, e non agisce che nel momento in cui viene pronunciata; che una forma, quando sia stata impiegata, non serve più e invita soltanto a ricercarne un'altra, e che il teatro è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non si ricomincia due volte.⁴

Questo teatro puro, la cui «grammatica», come diceva Artaud, è ancora «da trovare», è un'idea-limite: una direzione di pensiero che presuppone, per realizzarsi, il crollo delle strutture politiche della nostra società:

Non ho detto che volevo agire direttamente sull'epoca; ho detto che il teatro che volevo fare presupponeva, per essere accettato dall'epoca, una diversa forma di civiltà.⁵

Ha torto perciò Derrida, quando dice: «Artaud sapeva che il teatro della crudeltà non comincia né si compie nella purezza della presenza semplice, ma già nella rappresentazione».⁶ In realtà, tutta l'opera di Artaud – tutta la carica trasgressiva della sua scrittura – mira a rendere

attuale, urgente, la necessità di questa purezza della presenza semplice. L'urgenza è resa più viva, più drammatica, proprio dall'attuale mancanza di questa presenza. Artaud si muove sul confine pericoloso, sul fragile territorio liminare di chi cerca di costruire uno spazio – fisico, non simbolico o metaforico – ove la crudeltà possa dispiegarsi in tutto il suo rigore. Possa nascere. Possa avere origine. Non è quindi vero, come dice Derrida, che tale crudeltà «comincia ripetendosi» e «prende avvio nel suo primo commento». Non è, allo stesso modo, assolutamente vero che Artaud, con il suo teatro della crudeltà, «ha desiderato l'impossibilità del teatro» e «ha voluto cancellare egli stesso la scena».⁷ No. La crudeltà non «comincia ripetendosi». Comincia con l'affermare prepotentemente, attraverso una postura parricida, la fine della duplice tirannia: quella del testo, quella dell'autore-creatore. Comincia dunque con un gesto di rottura, che fonda la possibilità stessa del teatro: non della scena così com'è, ma di un'altra scena.

L'altra scena

È forse, freudianamente, l'altra scena come scena dei sogni, come scena dell'inconscio? Prima di rispondere a tale domanda, e dunque prima di far emergere qualche parentela possibile, va subito detto che l'accesso all'altra scena, così come la sua stessa vigenza, non si danno fuori da una prospettiva di crollo della *civilisation* occidentale, di rovina dei suoi valori. L'altra scena è vigente e accessibile solo a partire dalle ceneri della *civilisation*, e non grazie allo sguardo sapiente e privilegiato di un interprete, di un analista, di un decifratore, il cui lavoro, a ben guardare, è sempre quello di ridurre una coscienza a una certa organizzazione verbale. Sentiamo Artaud:

Dal più profondo della mia vita, persisto nel fuggire dalla psicoanalisi; la fuggirò sempre, come fuggirò da ogni tentativo di stringere la mia coscienza in precetti, in una qualsiasi organizzazione verbale.⁸

Artaud dice queste cose al dottor René Allendy. Strana figura di medico e di intellettuale versatile: dedica la sua tesi di medicina all'alchimia; nutre un forte interesse per l'occultismo e per l'opera di Paracelso; cerca di coniugare omeopatia e psicoanalisi, alla quale aderisce facendosi analizzare egli stesso nel 1923. Dieci anni dopo avrà in cura Anaïs Nin, amica di Artaud, intima di Henry Miller e di sua moglie June. Analisi burrascosa, che produce un singolare rovesciamento dei ruoli, con Anaïs Nin in figura di analista e Allendy

nel ruolo di paziente, che confessa alla giovane donna di non avere mai oltrepassato, nei suoi rapporti con l'altro sesso, il livello dell'amicizia e della tenerezza. Allendy chiede ad Anaïs Nin di abbandonare la sua vita di *bohémienne* e di rinunciare alla frequentazione e all'intimità con Miller e con sua moglie.

Attorno al 1927 Artaud si avvicina ad Allendy. Prima era stato in cura dal dottor Édouard Toulouse, fautore *ante-litteram* di una vera e propria biopsichiatria, già medico di Zola e di Mallarmé e successivamente, assieme alla moglie, amico e corrispondente di Artaud. Con Allendy, l'esperienza analitica è brevissima e tormentata: dieci sedute, al termine delle quali Artaud, sentendosi «violentato dall'analisi», abbandona. La frase prima citata non va, in ogni caso, sottratta al suo contesto, dal quale emerge chiaramente il rapporto ambivalente e conflittuale con la psicoanalisi:

Le sedute di psicoanalisi alle quali avevo finito per prestarmi hanno lasciato in me un'impronta indimenticabile. Lei è riuscito a farmi cambiare opinione, non dal punto di vista intellettuale – vi è infatti in questa curiosità, in questa penetrazione della mia coscienza da parte di un'intelligenza estranea una sorta di prostituzione, di impudicizia che respingerò sempre –, ma almeno, alla fin fine, dal punto di vista sperimentale; ho potuto constatare i benefici che ne avevo tratto e in caso di necessità mi presterò a un tentativo analogo, ma dal più profondo della mia vita persisto nel fuggire dalla psicoanalisi.⁹

Rapporto ambivalente con la psicoanalisi, dunque. Distanza polemica, accanita, dalla psicoanalisi come metodo terapeutico. Al tempo stesso prossimità, più volte emergente dai testi, alla psicoanalisi come impresa conoscitiva. Alla luce di queste precisazioni, si può forse procedere, con cautela, a qualche accostamento.

Nella *Traumdeutung* Freud dice che nel sogno la parola interviene, come elemento tra gli altri, alla stregua di una cosa. L'intero processo, aggiunge Freud, è dominato dall'attitudine alla messa in scena. Una messa in scena plastica, all'interno della quale «il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica».¹⁰ Una scrittura, dunque, un sistema di scrittura, non una lingua. Una scrittura figurativa, simile a quella dei geroglifici egiziani. Afferma Artaud nel *Théâtre de la cruauté. Premier manifeste*, del 1932:

Non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma quasi di assegnare alle parole l'importanza che hanno nei sogni. Per il resto, occorre trovare, per annotare questo linguaggio, mezzi nuovi: mezzi simili a quelli della trascrizione musicale oppure mezzi utilizzabili alla maniera di una lingua cifrata. Per ciò che riguarda gli oggetti ordinari innalzati a dignità – o persino il corpo umano – è evidente che ci si può ispirare ai caratteri geroglifici.¹¹

Questa parola-gesto, cosa tra le cose, viene recuperata entro il teatro della crudeltà in tutto il suo valore espansivo: «un certo valore espansivo», già presente, in parte, nel teatro orientale, che ci fa cogliere «la musica della parola, qui parla direttamente all'inconscio».12 Ma si badi bene. Quello che vive entro la scena crudele è un inconscio «obiettivo», che non attende nessun chiosatore, nessun commentatore segreto, nessun analista.

Tanto peggio per gli analisti, gli amatori d'anima e i surrealisti. Tanto meglio per tutti. I drammi che reciteremo si collocano decisamente al riparo da ogni commentatore segreto ... Non intendiamo sfruttare l'inconscio per se stesso ... Conserveremo il suo carattere nettamente obiettivo.13

L'inconscio, entro la scena crudele, non è controfigura di una ragione nascosta, altra, tutta da decifrare; così come il sogno che lo manifesta, non può essere ridotto a funzione sostitutiva. Esso risveglia e rivela il sacro. Rafforza e consolida la coscienza in quanto coscienza piena e ieratica della sacralità della vita, della vita liberata, della «forza di vita» che precede la forma, che si oppone alla rappresentazione formale: coscienza che non viene costruita e «riconosciuta attraverso il di fuori dei fatti».14 Questa vita afferrata prima della sua rappresentazione formale emerge dunque nella scena crudele, all'interno di un movimento circolare che va dal grido alla parola, dalla parola al gesto, da questo di nuovo al grido, e così via. Per Artaud la parola della scena crudele è una sorta di «impulso psichico segreto»: «la Parola che sta prima delle parole».15

La parola, il gesto, il grido

In quanto messaggio chiaro, soggetto alla trasmissione e alla ripetizione, la parola rappresenta il destino di morte che abita il linguaggio; rappresenta la morte di quella parola psichica che sta in bilico tra il gesto e il grido, e che Artaud, lungo tutta la sua opera, ha voluto materializzare attraverso le glossolalie: un linguaggio sonoro, una scrittura vocale che precede la nascita del senso, che deve esser detta e recitata, più che riprodotta e trasmessa. Occorre liquidare la parola, dice Artaud, nel significato occidentale ristretto che di solito le si attribuisce. E cioè:

il senso di un profitto intellettuale, rivolto all'interno delle parole, a ciò che esse hanno di limitato, di compiuto, di completamente inventariato dallo spirito, dunque senza possibilità di espansione, cioè senza reale efficacia.16

Questa parola assunta nel suo valore espansivo, nella sua dilatazione materiale, scenica e sonora, è la manifestazione visibile del gesto. Ancora in una lettera a Gide: «I gesti equivarranno a dei segni, i segni varranno delle parole». Parola scenica, dunque, che prende vita in quel luogo specifico in cui «il testo ridiventerà schiavo dello spettacolo». ¹⁷ Il venire al mondo, il venire alla luce di questa parola – movimento che nell'opera di Artaud coincide con la rigenerazione di un corpo proprio, con il rifarsi un corpo – è un avvenimento che porta il segno di una rottura con il mondo della rappresentazione classica e con i valori della cultura occidentale che esso esprime. I gesti espressivi di Artaud, tutto il suo itinerario – in altre parole, l'unità indissolubile tra la vita e l'opera – ci indicano continuamente una tensione distruttrice, mai venuta meno, nei confronti di una metafisica dualistica che ha dominato il pensiero occidentale, supportando una censura radicale tra l'anima e il corpo, tra la parola e l'esistenza, tra il testo e la carne. È la metafisica che sottrae, che ruba, che *soffia* la parola all'insieme cui appartiene originalmente: l'insieme composto dal grido, dalla parola, dal gesto. È la metafisica che scorpora la parola, che la fa vivere come parola ripetuta, duplicata nell'esegesi e nel commento. Raddoppiata nel commento, la parola veicola una dimensione e un destino di morte. Artaud lotterà durante tutta la sua vita contro questo destino di morte che il commento critico – critico e/o clinico, per dirla con Derrida – assegna all'opera. Ciò che invece non si lascia commentare è la vita del corpo, la carne viva, «che il teatro mantiene integra, oltre e contro il male, oltre e contro la morte». ¹⁸

In alternativa al dualismo filosofico, al commento, alla parola scorporata e alla morte dentro il linguaggio, Artaud persegue ostinatamente l'avvento di una metafisica della carne, intesa come metafisica dell'essere. In un testo folgorante del 1925, pubblicato nella «Nouvelle Revue Française», che porta il titolo emblematico di *Position de la chair*, egli afferma:

Bisogna che io ispezioni questo senso della carne che deve darmi una metafisica dell'Essere e la conoscenza definitiva della vita. ¹⁹

Davvero inaccettabile la tesi del brillante saggio su Artaud, *La Parole soufflée*, pubblicato da Derrida prima su «Tel Quel», nel 1965, e poi, due anni dopo, in *L'Écriture et la différence*. Le due metafisiche, quella dualistica e quella della carne, vengono collocate in posizione speculare, o addirittura complementare, dal momento in cui la seconda viene assunta come compimento e come ragione profonda della prima. Si dimentica che la prima è rappresentata da testi scritti, mentre la

seconda presuppone un'unità indissolubile tra vita e testo, tra esistenza e scrittura. Si dimentica che la prima si presenta attraverso formulazioni concluse, già date, mentre la seconda si configura come obiettivo da raggiungere, come meta, come termine ideale di un itinerario fatto di parole e di avvenimenti.

Dopo aver messo a fuoco la battaglia di Artaud contro la duplicazione del commento, Derrida finisce per rioccupare, surrettiziamente, proprio il posto del commentatore: di colui che scorpora la parola, che dissocia il vissuto dalla scrittura, l'esperienza dall'opera. Tutto questo dopo aver criticato, a più riprese e molto correttamente, la lettura di Artaud da parte di Maurice Blanchot, che ha preteso – con *Le Livre à venir* e con *L'Entretien infini* – di ridurre tutta l'opera di Artaud a un'arte poetica.

«Spezzare il linguaggio per toccare la vita», dice Artaud nelle pagine che introducono *Le Théâtre et son double*.²⁰ La superficie limacciosa delle parole non illumina l'essere. Ne accompagna, piuttosto, l'agonia. «Le parole sono un fango che non si rischiera sul versante dell'essere, ma sul versante della sua agonia», scrive Artaud nell'agosto del 1946.²¹ Spezzare il linguaggio dunque. Rompere l'involucro limaccioso della parola per attingere alla vita. Di fronte a questa posizione estrema, che ci appare come il fuoco strategico di tutto l'itinerario di Artaud, il critico ricorre a strategie difensive: riduce la radicalità stessa di tale itinerario ad arte poetica, come Blanchot. Oppure lo iscrive, come Derrida, in una metafisica, speculare e complementare alle metafisiche dualistiche dell'Occidente: nient'altro che sistemi compiuti di pensiero; nient'altro che impalcature discorsive, che prescindono o mettono tra parentesi le esistenze concrete che scorrono al loro fianco. Le stesse esistenze che le hanno rese possibili. Questo titanico lavoro, che sperimenta una coniugazione serrata di parole e vita, si rivolge direttamente contro la separazione. Contro la separazione che è dolore e morte. Si muove entro l'orizzonte di un'arte totale, capace di realizzare, a tutti i livelli possibili e praticabili, il cortocircuito e la fusione tra la forza e la forma. Meglio: la sussunzione della seconda da parte della prima. Così nella scena crudele, come ho cercato di spiegare. Così nella scrittura, dove, come ho già accennato, Artaud cammina sopra il filo invisibile che separa la parola dal grido, il linguaggio dal gesto, onde afferrare quella parola-forza che sta prima della parola: che non è più grido, che non è ancora significante. Solo in questa chiave possiamo comprendere la funzione della *glossolalia* nell'opera di Artaud.

Installata nel cuore stesso della scrittura, la glossolalia sospende il valore rappresentativo del linguaggio: gli restituisce la sua potenza sonora, la sua forza espansiva, la sua prossimità al grido. Leggiamo, per capire meglio, questo brano tratto da *Van Gogh, le suicidé de la*

Senza fare letteratura, ho visto il viso di Van Gogh,
rosso di sangue nello scoppio dei suoi paesaggi,
venire verso di me

Kohan
taver
tensur
purtan

in un incendio,
in un bombardamento,
in uno scoppio,
vendicatori di quella pietra da macina
che il povero Van Gogh il pazzo si portò al collo per tutta la vita.

La macina del dipingere senza sapere per che cosa
né per dove.²²

Lo «scoppio» del paesaggio pittorico è accompagnato da quattro scansioni glossolaliche, costruite con parole di due sillabe, legate tra loro dall'assonanza tra la seconda e la terza e dalla rima tra la prima e la quarta. Esse mimano la situazione descritta, caratterizzata dalla deflagrazione di un ordito pittorico e dall'apparizione di un volto rosso di sangue: il volto di chi ha creato l'opera. *L'éclatement*, prima presentato come evento visibile, viene quindi, per così dire, sonorizzato e musicalizzato attraverso le glossolalie. Subito dopo, viene ulteriormente raffigurato attraverso tre termini semanticamente affini - appartenenti ciascuno a un verso di sei sillabe - che somigliano ad altrettanti gridi di battaglia. I quattro versi finali, anche se cadenzati da giochi di rima e da assonanze (*fou-cou, pour quoi - pour où*), riprendono l'andamento più disteso delle prime righe.

Aveva ragione Artaud: scrittura vocale per eccellenza, gran parte della sua prosa poetica è fatta per essere letta, recitata, vissuta. In definitiva, per essere messa in scena. Anche l'opera pittorica di Artaud presenta le stesse caratteristiche.²³ Sono «disegni scritti» ci spiega lo stesso Artaud, con «frasi che si insediano nelle forme fino a farle precipitare. Credo di essere arrivato, anche da questa parte, a qualcosa di speciale, come i miei libri, come il teatro».²⁴

Pittura, disegno e scrittura non sopportano pareti. Non tollerano divisioni. Il sostrato stesso della pittura, il suo supporto materiale - *le subjectile*, come lo chiama Artaud fin dal 1932 - viene perforato, attraversato, bombardato. Viene fatto scoppiare. Proprio come era accaduto, nell'immagine prima citata, alla tela di Van Gogh, ai suoi paesaggi. Il rapporto tra segno e materia viene sovvertito. A un segno portatore di significati, che si imprime sopra una materia passiva, ricettacolo essa stessa di tali significati, Artaud contrappone una rottura di questa tradizionale distribuzione di ruoli. Il sostrato perforato, bombardato, attaccato, è esso stesso materializzazione dell'atto pittorico inteso, allo stesso modo della parola, come gesto. Perché dipingere, come leggiamo nel testo su Van Gogh, vuol dire «aprirsi un passaggio attraverso un muro di ferro invisibile, che sembra trovarsi tra ciò che si sente e ciò che si può».25 Sfondare il muro del significante. Oltrepassare le barriere della rappresentazione. Intorno a questo importante nodo - individuato a partire da percorsi diversi sia da Derrida che da Deleuze - si gioca l'importante questione della schizofrenia di Artaud, di cui diremo tra breve.

Torniamo, per un istante, a quest'idea di arte totale, fusa con l'esistenza, presente nella scrittura, nel teatro della crudeltà e nell'opera pittorica. La parola-gesto nella scena crudele. La glossolalia nella scrittura. Il pittogramma nel quadro. Tre elementi che scompaginano l'ordine del discorso e la logica della rappresentazione. Tre momenti in cui il linguaggio espressivo di Artaud svela tutta la sua dirompente prossimità al grido: la sua capacità di trascendere l'orizzonte della significazione.

La parola-grido, tuttavia, proprio perché assolutamente singolare e irripetibile, è destinata alla perdita: orizzonte lontano, quasi irraggiungibile, è come lavorata e corrosa, al suo interno, dalla mancanza. Non a caso, Artaud, in diversi passaggi della sua opera - perlopiù lettere, nelle quali, come è noto, egli spendeva generosamente le risorse del suo furore creativo - inventa una mitologia personale, presentandola come verità di fatto, incontrovertibile. Nella lettera a Parisot del 22 settembre 1945, scritta dal manicomio di Rodez - dal quale uscirà, dopo nove anni di esperienza asilare, nel maggio del 1946, due anni prima di morire - Antonin parla di un «libro perduto»:

Ho scritto, nel 1934, un intero libro in questa direzione, in una lingua che non era il francese, ma che ognuno, a qualunque nazionalità appartenesse, poteva leggere. Questo libro, disgraziatamente, è stato perso.²⁶

In una lettera del giorno successivo, indirizzata a Roger Blin, Antonin ci comunica - con tutta l'intensità che può assumere la

trasfigurazione poetica di un delirio di persecuzione – la portata trasgressiva del suo libro perduto, il cui titolo, citato per esteso nella lettera precedente, viene ora spezzato in tre versi, che corrispondono ad altrettante glossolalie:

Catherine Chil  seguiva i suoi studi di medicina all’Ospedale Saint-Jacques nel 1935 e possiede una copia di un libro mio che nessuno conosce pi , e che   stato distrutto sotto l’azione della sicurezza generale, del servizio di intelligence e della congregazione dell’indice. Questo libro si intitola

Letura d’Eprahi
Falli Tetar Fendi
Photia o Fotre Indì

e che Catherine me lo porti e ci  significher  la fine di un’era per questo mondo e per la vita.²⁷

Questo tema di un ordine sociale persecutorio, che si incarica di distruggere ogni testimonianza di una possibile prossimit  del linguaggio al corpo, compare anche nella citata lettera a Parisot, nella quale Artaud mostra alcune «prove di linguaggio a cui il linguaggio di questo libro antico doveva rassomigliare».²⁸ Si tratta di cinque coppie di versi glossolalici. Il primo verso   sempre di nove sillabe. Il secondo di otto, e si chiude con una parola bisillabica. Tutte le altre parole, a eccezione di *pesti antum* e *pest anti*, sono composte da tre sillabe. La parola bisillabica che chiude, in ogni coppia, il secondo verso, vuole essere una sorta di contrazione dell’ultima parola del verso precedente. La prima sillaba delle due parole, tranne in un caso,   la stessa.

ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara katara
otara ratara kana

ortura ortura konara
kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna

Questi *essais de language* si possono leggere solo «scanditi, su un ritmo che il lettore stesso deve trovare per comprendere e per pensare».³⁰

Il verso va dunque scandito. «Cercato sillaba per sillaba non vale più nulla»; in quanto verso «scritto qui non dice nulla e non è altro che cenere». «Perché il verso possa vivere scritto occorre un altro elemento, che si trova in questo libro che si è perduto».³¹ È come dire che il libro perduto contiene questa forza non ancora formalizzata: la forza di un linguaggio-corpo che tocca la vita, che attinge all'essere. Se si vuole, come ha fatto Blanchot, individuare nell'opera di Artaud i principi di un'arte poetica, lo si deve fare non dimenticando un solo istante l'affermazione contenuta in una lettera indirizzata a Parisot e scritta da Rodez il 6 ottobre 1945:

Voglio che i poemi di François Villon, di Charles Baudelaire, di Edgar Poe o di Gérard de Nerval diventino veri, e che la vita esca dai libri, dalle riviste, dai teatri o dalle messe che la trattengono e che la crocefiggono.³²

Che la vita esca dai libri, dunque. In che modo, per ciò che riguarda il linguaggio di Artaud, abbiamo cercato finora di capire. Questo vitalismo radicale, capace di infrangere le regole dei generi artistico-letterari, trova una riformulazione di grande efficacia proprio a ridosso della menzione del libro perduto, contenuta nella lettera a Parisot, prima citata, del 22 settembre 1945. Ho scritto tutto un libro, diceva Antonin, «in questa direzione»: quella, cioè, appena esposta nelle righe precedenti. Di questa importante lettera vale la pena leggere qualche passaggio decisivo, in cui tutta la passione poetica di Artaud riesce come a condensarsi e a divenire, al tempo stesso, trasparente.

Amo i poemi che sgorgano e non i linguaggi ricercati ... non amo i poemi o i linguaggi di superficie ... tutto ciò che non è un tetano dell'anima o non proviene da un tetano dell'anima come i poemi di Baudelaire e di Edgar Poe non è vero e non può essere accolto nella poesia ... amo i poemi degli affamati, dei malati, dei paria, degli avvelenati: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, e i poemi dei suppliziati del linguaggio che sono in perdita nei loro scritti, e non di quelli che si fingono perduti per meglio dispiegare la loro coscienza e la loro scienza della perdita e dello scritto. I perduti non sanno di esserlo, belano o bramiscono di dolore e di orrore. Abbandonare il linguaggio e le sue leggi per imprimere loro una torsione e per denudare la carne sessuale della glottide da cui escono le acredini seminali dell'anima e i lamenti dell'inconscio ... Amo i poemi che trasudano la mancanza e non i pasti ben preparati.³³

Dopo quasi tre pagine dedicate al suo credo poetico - scritte con questo stile serrato e intensamente lirico - e dopo aver ricordato di aver avuto, da alcuni anni, «un'idea della consunzione, della consunzione interna alla lingua»,³⁴ Antonin racconta, nel passo citato, di aver scritto, nel 1934, il suo libro perduto. Un libro antico, introvabile. Un libro che occorre far ritornare: solo a questa condizione si aprirà per il mondo, per la vita, un'era nuova. L'era del linguaggio che si fa corpo. L'era in cui Artaud, *écrivain insurgé*,³⁵ riuscirà a imporre le proprie ragioni. L'era in cui si assisterà a una nuova Creazione, a una nascita: la nascita del verbo che si fa carne, la rinascita di una nuova lingua e di un corpo proprio. Occorre ritrovare il libro perduto. Farlo ritornare. Farlo rivivere. Al tempo stesso occorre rifarsi un corpo.

Incarnazione e dolore

Quattro sono gli anni di internamento nel manicomio di Rodez. Qui ha luogo, come testimonia il ricco carteggio, un drammatico confronto con il medico, il dottor Ferdière, al quale Antonin si rivolge come a un interlocutore privilegiato e intelligente, capace di comprendere la sua sofferenza e la sua identità di scrittore; capace anche di ascoltare, se non di esaudire, le sue pressanti e accorate richieste epistolari, scritte anche allo scopo di ottenere la sospensione dell'elettrochoc. In pagine memorabili, ancora ignote al lettore italiano, Artaud descrive con agghiacciante precisione gli effetti di questa funesta pratica asilare: azzeramento della coscienza; produzione di un grado zero della sensibilità, dei sentimenti, del pensiero; annientamento della creatività e della possibilità d'accesso alla scrittura. In tale drammatica situazione, Antonin porta avanti un accanito lavoro su se stesso, che implica anche, fatalmente, un attraversamento disperato, spesso consapevole, della follia: una vera e propria *discesa agli inferi* - per dirla con Nerval, poeta molto amato e citato da Artaud - documentata dalle circa tremila pagine dei *Cahiers de Rodez*.³⁶

Artaud lavora dunque su se stesso. Attraversa senza remore i suoi deliri, che trovano nei *Cahiers* un luogo di registrazione cruda e diretta, ma talvolta anche un'occasione di decantazione e di trasfigurazione. Si tratta di una testimonianza unica nella letteratura occidentale: un corpo a corpo con la follia, che mette capo a una ricreazione di sé, di una nuova lingua, di un corpo proprio. Il modello di questa profonda attività trasformativa è senza dubbio rappresentato dalla tradizione alchemica, una delle fonti più importanti dell'opera di Artaud.³⁷ Il lavoro alchemico dell'«incarnazione» - parola frequentatissima nei *Cahiers* - diventa per Artaud un modello a cui

attingere, un itinerario privilegiato, un punto di riferimento fondamentale della propria rinascita. L'economia del sacrificio alchemico si realizza, per questo *écrivain insurgé*, attraverso un duplice movimento: il movimento del corpo verso lo spirito, cioè la spiritualizzazione della materia corporea, e dello spirito verso il corpo, cioè la corporizzazione dello spirituale. Proprio nel compimento di questa economia si consuma e si risolve positivamente, per Artaud, sia l'attraversamento della follia sia, al tempo stesso, la battaglia contro la metafisica dualistica dell'Occidente. In questa prospettiva, è davvero lecito leggere i testi di Artaud – lo ha fatto Françoise Bonardel – come una sorta di contrappunto poetico allo spazio figurativo e simbolico della psicoanalisi, e quindi come una sfida rivolta contro qualsiasi tentativo di interpretarli dal punto di vista della psichiatria e della psicoanalisi.

L'approccio psicoanalitico e il lavoro sulle fonti ci sembrano, in realtà, riduttivi e semplificatori. Volendo restituire al percorso di Artaud la sua folgorante e drammatica complessità, si può forse partire dalla constatazione che la presenza, nella personalità e nella scrittura di Artaud, di componenti schizofreniche, è sempre strettamente intrecciata alle posture e ai movimenti che caratterizzano l'economia del sacrificio alchemico. Sembra quasi che la realizzazione di questa economia – un'economia antitetica, come si è visto, alle caratteristiche dominanti del pensiero occidentale – richieda la spinta e il supporto di tali componenti.

Il lavoro alchemico dell'incarnazione si svolge, in ogni caso, sullo sfondo di un atteggiamento monistico e antidualistico, influenzato dal pensiero cinese, e in particolar modo dal taoismo, accessibili ad Artaud soprattutto grazie a un libro del grande sinologo Marcel Granet. In una lettera scritta a Ferdière il 13 marzo del 1943 leggiamo infatti:

Vi è, in un libro estremamente dotto e pertinente di Marcel Granet intitolato *La pensée chinoise*, una lunga esposizione della *Teoria dei Trigrammi* che è incomprensibile se ci si attiene alla logica ordinaria del Pensiero Europeo e che sarebbe considerata alla stregua di una Demenza dalla Medicina dell'Occidente ... perché lo spirito umano vi si perde in un Simbolismo di una tale trascendenza che la coscienza abbandona in esso la fisica abituale delle cose e accede a percezioni sconcertanti della natura del tutto Mentale.³⁸

Artaud lavora le sue fonti all'interno di un processo psichico concreto: per ritrovare l'unità perduta dell'io egli attraversa il delirio in tutte le sue latitudini. Le fonti stesse sono parte costitutiva del suo delirio: sono attrezzi. Strumenti adoperati da una mente analogica per riappropriarsi di se stessa. Strumenti di una battaglia umana e poetica tesa alla riconquista di una corporeità, prima frammentata e perduta.

Dimenticare questo, riducendo, con esegesi tipicamente accademica, il poeta alle sue fonti, significa, di fatto, compiere attorno ad Artaud un'azione restauratrice. Tradire Artaud. Addomesticare la sua rivolta. Non voler ascoltare il suo grido di *écrivain insurgé*.

Si ricordino ora, per un istante, le pagine che Deleuze e Guattari, nel loro *Anti-Edipo*, hanno dedicato ad Artaud, «Artaud lo schizofrenico». Artaud che «sfonda» il muro del significante. E lo sfondamento è creativo, produttivo. Artaud che lavora su due binari paralleli: la produzione di una parola che venga prima delle sue articolazioni significanti, e al tempo stesso la produzione di un corpo che venga prima degli organi: prima, cioè, delle articolazioni che lo rendono socialmente funzionante. Parola-gesto e «corpo senza organi»: queste le due scansioni fondamentali della creatività e della produttività schizofrenica. Esse connotano, per Deleuze e Guattari, l'emergere antagonista delle «macchine desideranti»: macchine «molecolari», che producono flussi, forze, intensità, che sono capaci di ostacolare e di inceppare le strategie «molari» del controllo sociale.³⁹

Ciò che convince meno, in questa riassunzione di Artaud entro la schizoanalisi deleuziana, è la sistematica sottovalutazione del dolore – di una tragicità dolente e manifesta – come matrice profonda, come primo motore della scrittura e delle attività espressive. Il processo della ricostruzione corporea – sia che venga filtrato dalla tradizione alchemica, sia che si compia indipendentemente da qualsiasi mediazione culturale – presuppone sempre la centralità fondatrice e ineludibile del dolore. Il dolore è dunque al centro del lavoro alchemico di incarnazione: al centro del travaglio espressivo che porta Artaud in quel territorio dai confini instabili in cui il segno e il gesto si scambiano, reciprocamente, ruoli e posizioni.

Il dolore, dunque: Artaud lo descrive e lo nomina come sofferenza psichica e fisica, come mancanza d'essere, come sprofondamento dell'anima, come erosione centrale dell'io, come perdita dell'attività sintetica del pensiero. Egli descriverà a più riprese questa sua condizione, con una precisione e una lucida minuziosità che caratterizzano molto spesso la condizione schizofrenica. Guarda se stesso – uso, qui, *La schizofrenia* di Minkowski, del 1927 – come si trattasse di un individuo estraneo che egli starebbe osservando.⁴⁰ Descrive la parte malata di sé e lo «sprofondamento» dell'io. Ma per realizzare tale descrizione ha bisogno di tutte le più raffinate risorse, di carattere sia analitico che sintetico, della sua mente.

Questa autoanalisi trova la sua prima importante realizzazione nella celebre corrispondenza con Jacques Rivière (1923-24), dove Artaud mette in primo piano le forme e i contenuti della malattia:

una malattia che colpisce l'anima nella sua realtà più profonda e che contamina le sue manifestazioni. Il veleno dell'essere. Una vera *paralisi*. Una malattia che vi sottrae la parola, il ricordo; che sradica il vostro pensiero.⁴¹

Nelle lettere a Rivière, come in molti altri luoghi dell'opera di Artaud, ricchezza analitica e intensità lirica si fondono mirabilmente, dando luogo a una delle prose poetiche più elevate e più ricche di contenuto esistenziale della letteratura novecentesca. La ricchezza di contenuto esistenziale è, se così si può dire, verticale, non orizzontale: denota cioè l'approfondimento vertiginoso di un unico nucleo problematico, più che una reale estensione di temi e contenuti. In effetti, Artaud è ancorato a una scrittura che mette in scena il dolore, la sofferenza psichica, la mancanza d'essere. Questo ancoraggio diventa, a sua volta, ulteriore motivo di dolore: viene vissuto come limite, come fattore responsabile di un blocco della creatività, di un ossessivo monotematismo, di un insuperabile primato dell'analisi di sé, ostacolo a quello stesso processo di ricostruzione del corpo-proprio che è al centro del travaglio umano e poetico.

Il dottor Jacques Lacan visita Artaud quarantaduenne, nel 1938. Dichiara l'anno dopo a Roger Blin, amico di entrambi: è fissato, vivrà fino a ottant'anni, non scriverà più una riga.⁴² La clamorosa cantonata di Lacan colpisce proprio perché poggia su un'osservazione che sarà proprio Artaud, più volte e negli stessi termini, a fare su se stesso, in alcune lettere scritte ad amici in epoche diverse. Tuttavia, proprio questa fissità e questo monotematismo - è ciò che Lacan non ha assolutamente capito - costituiscono una linfa vitale insostituibile del procedimento creativo. Sensazione d'impotenza e di assenza d'opera, *déperdition*, *absence totale*, *incertitude* o addirittura *inexistence* del pensiero:⁴³ è questa la materia dolente, l'intelaiatura visibile ed esibita di una poesia titanica. Una poesia che ha sempre e incessantemente perseguito, con movenze epiche e insieme tragiche, il sogno sovversivo di una perfetta identità tra la scrittura e la vita. Una poesia che non può essere usata. Come ha scritto Susan Sontag: «Artaud sconvolge, e, a differenza dei surrealisti, continua a sconvolgere ... È un evento, più che un oggetto ... Si può essere ispirati da Artaud. Si può essere bruciati, mutati da Artaud. Ma non esiste modo di utilizzare Artaud».⁴⁴

Poscritto

Il futuro è il tempo di una coniugazione, il tempo più concreto della coniugazione, se è vero che il presente è inafferrabile, sempre travolto dal tempo che passa, e il passato sempre oltrepassato, irrimediabilmente compiuto o dimenticato. Il futuro è la vita che si vive individualmente.¹

Bisogna trovare «la forza di vivere questo presente in movimento che chiamiamo “futuro”», afferma Marc Augé.² Ma questa forza, per imporsi, deve essere supportata da soggetti storici concreti, individuali e collettivi, che si muovono contro «lo stato di cose presenti» che solo un «movimento reale», come lo chiamava Marx nell'*Ideologia tedesca*, potrà abolire. Solo un pensiero in rivolta può preparare il terreno di questo cambiamento. Solo le rivolte del pensiero, e un pensiero costruito sulle rivolte e sugli antagonismi – anche se disseminati, eterogenei, dispersi e molecolari –, può riaprire il tempo. Può restituirci il futuro. Può farci uscire dalle *impasses* e dai vicoli ciechi della malinconia e della *disperanza*.³

Ho privilegiato, in questo libro, alcune figure e alcuni momenti di questa sovversione diffusa e molecolare, capaci sia di orientare il lavoro del pensiero sia di trarre, da questo stesso lavoro, ispirazione e stimolo: la pittura di Magritte; le filosofie del conflitto e della disgiunzione; Ronald Laing, psichiatra antistituzionale; i percorsi trasversali e libertari di Darcy Ribeiro; le pratiche trasgressive dei libertini; Antonin Artaud, lo scrittore insorto; e infine, *last but not least*, l'autonomia culturale degli Indios e la loro sfida politica anticolonialista, che può essere vista, per dirla con Eduardo Viveiros de Castro, come una pratica di decolonizzazione dell'antropologia e, *tout court*, del pensiero.

In questa prospettiva è necessario valorizzare tutte le emergenze teoriche, magari distanti dalle pratiche – e quindi prive di una legittimazione sociale o di un referente politico privilegiato –, ma funzionali a una prospettiva libertaria e perciò estranee, almeno strategicamente, ai vincoli disciplinari e ai rapporti di potere. Mi limito a citare, qui, un importante lavoro, maturato nell'ambito della filosofia nordamericana e dedicato al tema della temporalità, che ha almeno due meriti non trascurabili: rompe lo steccato, sempre meno rigido, tra filosofi analitici e filosofi continentali e al tempo stesso esplora, nel contesto della filosofia continentale postkantiana, la relazione tra temporalità ed esperienza vissuta, valorizzando l'approccio genealogico presente nel pensiero di Nietzsche e di Foucault: *The Time of Our Lives* di David Couzens Hoy, professore emerito dell'Università californiana di Santa Cruz, fa parte di un lavoro di più vaste proporzioni dedicato

alla storia della coscienza.⁴ Credo che il libro di Hoy possa entrare a pieno titolo nella prospettiva critica, presente in queste pagine, di una riapertura del tempo e di una riconquista del futuro.

Indice dei nomi

Adinolfi, Isabella
Adler, Alfred
Aime, Marco
Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d'
Allendy, René
Anakanpoukou
Andersen, Hans Christian
Andrade, José Oswald de Sousa
Aouachí-mã
Argens, Jean-Baptiste de Boyer d'
Aron, Jean-Paul
Artaud, Antonin
Artioli, Umberto
Augé, Marc

Bacci, Mina
Bachelard, Gaston
Bacon, Francis
Barbetta, Pietro
Barthez, Paul-Joseph
Bartoli, Francesco
Basso, Elisabetta
Bastide, Roger
Bataille, Georges
Bateson, Gregory
Baudelaire, Charles
Bauman, Zygmunt
Bearzoti, Eduardo
Beckett, Samuel
Bellan, Alessandro
Bellosi, Luciano
Benedetti, Carla
Berlincioni, Vanna
Bertani, Mauro
Bertinchamps, Regina
Bertrand, François
Bettini, Maurizio
Bing, François
Binswanger, Ludwig
Blanchot, Maurice
Blavier, André
Blin, Roger
Bloch, Ernst
Blumenberg, Hans
Bobbio, Norberto

Bodei, Remo
Bollorino, Francesco
Bonardel, Françoise
Bontempelli, Massimo
Bordeu, Antoine de
Bordeu, François de
Bordeu, Théophile de
Borgna, Eugenio
Boss, Medard
Bozzi, Paolo
Breton, André
Brown, Norman O.
Bruno, Ferdinando
Burston, Daniel

Cadogan, León
Calabrese, Omar
Calandra, Roberta
Cappellari, Lodovico
Capretti, Elena
Caretto, Vincenzo
Caruso, Paolo
Casella, Francesca
Cassirer, Ernst
Céline, Louis-Ferdinand
Ceserani, Remo
Chambaud, Jean-Jacques Menuret de
Chamorro, Cándida Graciela
Changeux, Jean-Pierre
Chapy
Charcot, Jean-Martin
Chasseguet-Smirgel, Janine
Chilé, Catherine
Chiodi, Pietro
Cicero, Vincenzo
Clastres, Hélène
Clastres, Pierre
Clérambault, Gaëtan-Gatien de
Coco, Emanuele
Cohn, Richard
Colorni, Renata
Cooper, David
Corrain, Lucia
Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de
Crescenzi, Luca

D'Aine, Basile-Geneviève
Davidson, Arnold I.
Defert, Daniel

Deleuze, Gilles
De Masi, Franco
Demichelis, Lelio
Derrida, Jacques
Descourtis, Gabriel
Diderot, Denis
Didi-Huberman, Georges
Dilthey, Wilhelm
Donadio, Francesco
Dorat, Claude-Joseph
Durand, Gilbert

Eccles, John
Eco, Umberto
Eede, Joanna
Egidi, Valeria
Eleuteri, Paolo
Ellis, Henry Havelock
Engels, Friedrich
Ernst, Max
Esposito, Costantino
Esposito, Roberto
Esquirol, Jean-Étienne-Dominique
Ewald, François
Fabian, Johannes

Fancelli, Maria
Ferdrière, Gaston
Ferraris, Maurizio
Ferrero, Ernesto
Firpo, Luigi
Flaubert, Gustave
Fontana, Alessandro
Fonte Basso, Francesco
Forlani Tempesti, Anna
Foucault, Michel
Francesconi, Paola
Freire Costa, Jurandir
Freud, Sigmund
Fulford, Bill
Furlan, Mauro

Gablik, Suzi
Galzigna, Mario
Gauchet, Maurice
Gaudí i Cornet, Antoni
Ghisu, Sebastiano
Gide, André
Giugliano, Antonello

Giuliani, Massimo
Gleiser, Berta
Glissant, Édouard
Goethe, Johann Wolfgang
Gohr, Siegfried
Graham, George
Granet, Marcel
Grimm, Friedrich Melchior
Gros, Frédéric
Guattari, Félix

Hacking, Ian
Hall, Stanley
Hall, Stuart
Haller, Albrecht von
Hauff, Wilhelm
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
Heidegger, Martin
Hersant, Yves
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
Hoy, David Couzens
Hyppolite, Jean

Ioppolo, Anna Maria

Jaspers, Karl
Jaynes, Julian
Jentsch, Ernst Anton
João
Jongen, René-Marie

Kafka, Franz
Kanizsa, Gaetano
Kant, Immanuel
Kempf, Roger
Köhler, Wolfgang
Kotowicz, Zbigniew
Krafft-Ebing, Richard von

Lacan, Jacques
Laclos, Pierre Choderlos de
Ladbroke Wigan, Arthur
Laing, Adrian
Laing, Ronald D.
Lantéri-Laura, Georges
Lazzaretto, Monica
Leghissa, Giovanni
Lévi-Strauss, Claude

Lhurmann, Tanya
Linton, Ralph
Lombroso, Cesare
Lugnani, Lucio
Lunier, Ludger
Luys, Jules-Bernard
Lyotard, Jean-François

Macchia, Giovanni
Maeder, Thomas
Maffesoli, Michel
Magnan, Valentin
Magritte, René
Mallarmé, Stéphane
Mancini, Loredana
Mann, Thomas
Mapelli, Maria Maddalena
Marc, Charles-Chrétien-Henri
Marchi, Armando
Marcuse, Herbert
Margiotta, Umberto
Marini, Alfredo
Marramao, Giacomo
Marx, Karl
Marzocca, Ottavio
Mathieu, Vittorio
Mayer, Jean
Mazzarella, Eugenio
Mazzini, Francesca
Medici, Lorenzo de'
Méredieu, Florence de
Merker, Nicolao
Mesens, Édouard-Léon-Théodore
Miller, Henry
Miller, June Mansfield
Minkowski, Eugène
Miola, Carmelo
Miowa, Yara
Mistura, Stefano
Moll, Albert
Montebello, Pierre
Moravia, Sergio
Morel, Bénédict-Augustin
Morpurgo, Enzo
Mullan, Bob
Musatti, Cesare L.
Musset, Alfred de

Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie)

Nietzsche, Friedrich Wilhelm
Nigro, Roberto
Nin, Anaïs
Nougé, Paul

Panepucci, Anna
Panofsky, Erwin
Paolo di Tarso
Paracelso (Philipp Theophrast Bombast von Hohenheim)
Parisot, Henri
Parnet, Claire
Pasta, José Antonio jr
Paz, Octavio
Perissinotto, Luigi
Petrella, Fausto
Piero di Cosimo
Pigeard de Gurbert, Guillaume
Pinel, Philippe
Plaga, Friederike
Platone
Poe, Edgar Allan
Poggi, Gianluigi
Postel, Jacques
Premoli, Marina
Pudelko, Georges

Quaranta, Domenico
Quétel, Claude

Racamier, Paul-Claude
Reim, Riccardo
Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme
Revel, Judith
Rey, Roselyne
Ribeiro, Darcy
Rivière, Jacques
Rocha, Glauber
Roger, Jacques
Rosenkranz, Claus
Ross, Angus
Rossi Monti, Mario
Rougemont, Denis de
Rousseau, Jean-Jacques
Rovatti, Pier Aldo
Royle, Nicholas

Saba Sardi, Francesco
Sabatini, Silvano

Sade, Donatien-Alphonse-François de
Saggese, Edson
Salomone
Sanga, Glauco
Sartre, Jean-Paul
Scarano, Emanuela
Schäffer, Albrecht
Schönberg, Arnold
Scutenaire, Louis
Sellars, Roy
Senellart, Michel
Severino, Emanuele
Shakespeare, William
Skira, Albert
Sontag, Susan
Sperry, Roger
Spina, Luigi
Staël, Madame de (Anne-Louise-Germaine Necker)
Stendhal (Henri Beyle)
Sterckx, Pierre
Stévo, Jean
Swain, Gladys
Swift, Jonathan
Sylvester, David

Taddio, Luca
Tagliapietra, Andrea
Talete
Targia, Giovanna
Tazartes, Maurizia
Thévenin, Paule
Thornton, Tim
Tissot, Samuel Auguste André David
Toniolo, Emanuele
Toulouse, Édouard
Trakl, Georg
Trompeo, Pietro Paolo
Troncarelli, Maria Cristina
Turner, Victor W.

Van Gogh, Vincent
Vasari, Giorgio
Vegetti, Mario
Vegetti Finzi, Silvia
Villon, François
Vitruvio Pollione
Vivaldi, Antonio
Viveiros de Castro, Eduardo
Volland, Sophie

Volpi, Franco
Volterra, Vittorio

Waldberg, Patrick
Warburg, Aby
Weber, Max
Winnicott, Donald Woods
Woolley, David

York von Wartenburg, Paul

Zaccaria, Silvia
Zarvos, Guilherme
Zola, Émile

Note

Prologo

¹ Ho introdotto e curato un volume collettivo proprio nella prospettiva di un certo uso di Foucault, e non di una esegesi-commento della sua opera: cfr. Mario Galzigna (a cura di), *Foucault, oggi*, Feltrinelli, Milano 2008 (contributi di Elisabetta Basso, Remo Bodei, Arnold I. Davidson, Roberto Esposito, Alessandro Fontana, Mario Galzigna, Frédéric Gros, Yves Hersant, Ottavio Marzocca, Roberto Nigro, Fausto Petrella, Vanna Berlincioni, Judith Revel, Pier Aldo Rovatti, Michel Senellart, Mario Vegetti). Nella medesima prospettiva ho curato e introdotto la prima versione integrale dell'*Histoire de la folie* (cfr. Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, n. ed. a cura di Mario Galzigna, Rizzoli, Milano 2011), e ho scritto sia *La malattia morale. Alle origini della psichiatria moderna*, Marsilio, Venezia 1988, sia *Il mondo nella mente. Per un'epistemologia della cura*, Marsilio, Venezia 2006.

² Nella mia Introduzione a *Foucault, oggi* cit. ho messo a tema, a proposito di Foucault, due differenti statuti del soggetto: soggetto costituito (prodotto, determinato) e soggetto costituente (produttivo, determinante). Questo duplice movimento della soggettività è rintracciabile anche – come avevo già osservato – all'interno della dialettica sartriana tra *constitution* e *personnalisation*, messa a fuoco soprattutto nel monumentale e incompiuto lavoro su Flaubert: cfr. Jean-Paul Sartre, *L'idiota della famiglia. Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, il Saggiatore, Milano 1977, I, (ed. or. 1971-72).

³ Cfr. i suoi due ultimi libri, *Storia della sessualità*, II: *L'uso dei piaceri*, e III: *La cura di sé*, Feltrinelli, Milano 1984-85 (ed. or. 1984), e i suoi tre ultimi corsi al Collège de France: *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, a cura di Frédéric Gros sotto la direzione di François Ewald e Alessandro Fontana, ed. it. a cura di Mauro Bertani, Feltrinelli, Milano 2007 (ed. or. 2001), *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)*, a cura di Frédéric Gros sotto la direzione di François Ewald e Alessandro Fontana, ed. it. a cura di Mario Galzigna, Feltrinelli, Milano 2009 (ed. or. 2008) e *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri, 2. Corso al Collège de France (1984)*, a cura di Frédéric Gros sotto la direzione di François Ewald e Alessandro Fontana, ed. it. a cura di Mario Galzigna, Feltrinelli, Milano 2011 (ed. or. 2009). Importante anche il corso del 1980, *Du gouvernement des vivants*, a cura di Michel Senellart, Éditions du Seuil - Gallimard, Paris 2012, dove Foucault inaugura il

campo di ricerca delle pratiche e delle tecniche di sé, che si conclude con il corso del 1984.

⁴ Paolo Caruso (a cura di), *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*, Mursia, Milano 1969, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁷ Cfr. *ibid.*

⁸ Cfr. Maurizia Tazartes, *Piero di Cosimo «ingegno astratto e difforme»*, Pagliai, Firenze 2010, pp. 124-26.

⁹ Cfr. Lucia Corrain (a cura di), *Le figure del tempo*, Mondadori, Milano 1987, pp. 88-89.

¹⁰ Il bel commento di Eco e Calabrese (cfr. *ibid.*, p. 88) può essere utilmente integrato sottolineando l'equivalenza, da me proposta, tra edificio e spazio antistante: importanti protagonisti, entrambi, della rappresentazione.

¹¹ Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975, p. 84 (ed. or. 1939). Tutto il secondo capitolo di questo classico studio riguarda i due menzionati cicli pittorici di Piero (pp. 39-88).

¹² Cfr. Mario Galzigna, *Vanità dell'«Homo faber». Derive della malinconia*, in Isabella Adinolfi e Mario Galzigna (a cura di), *Derive. Figure della soggettività*, Mimesis, Milano 2010, pp. 23-50.

¹³ L'opera appartiene al ciclo delle tavole che raffigurano la vita durante l'età della pietra. Cfr. Erwin Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 210-11 (ed. or. 1960).

¹⁴ *Id.*, *Studi di iconologia cit.*, p. 55.

¹⁵ Cfr. Mina Bacci (a cura di), *L'opera completa di Piero di Cosimo*, Rizzoli, Milano 1976.

¹⁶ Cfr. Anna Forlani Tempesti ed Elena Capretti, *Piero di Cosimo. Catalogo completo*, Octavo, Firenze 1996. Un elemento a favore della tesi delle due autrici: le cornucopie che ornano il cornicione del palazzo rappresentano la ricchezza ma sono anche il simbolo del Capricorno, segno zodiacale di Lorenzo il Magnifico.

¹⁷ Cfr. Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris

2008. Sono concetti spiegati e ribaditi anche in altri scritti. Cfr. Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, Paris 1990, p. 160 (cfr. in particolare le riflessioni dedicate a Foucault, pp. 139-61).

¹⁸ Tazartes, *Piero di Cosimo «ingegno astratto e difforme»* cit., p. 124.

¹⁹ Tazartes, *Piero di Cosimo «ingegno astratto e difforme»* cit., p. 124.

²⁰ Foucault, *Storia della follia nell'età classica* cit., pp. 78-80.

²¹ Giorgio Vasari, *Piero di Cosimo. Pittore Fiorentino*, in *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi, Einaudi, Torino 1991, II, p. 566.

²² *Ibid.*, pp. 565-71.

²³ Panofsky, *Studi di iconologia* cit., p. 88.

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris 2004, pp. 205-13. L'autore, filosofo e storico dell'arte, può essere considerato un continuatore dell'iconologia, da Warburg a Panofsky, ed è oggi uno dei più originali interpreti del Rinascimento, capace di inglobare, nelle sue analisi, importanti riferimenti filosofici e psicoanalitici (soprattutto lacaniani).

²⁵ Cfr. Georges Pudelko, *Piero di Cosimo, peintre bizarre*, in «Minotaure», 11, 1938, pp. 19-26.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cfr. Ernst Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, a cura di Friederike Plaga e Claus Rosenkranz, ed. it. a cura di Giovanna Targia, Bollati Boringhieri, Torino 2012 (ed. or. 1927).

1. Temi e narrazioni. Quasi una prefazione

¹ Mi riferisco alla nota definizione di Martin Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano 1995, p. 56 (ed. or. 1947).

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, con testo tedesco a fronte, a cura di Vincenzo Cicero, Bompiani, Milano 2008, pp. 48-49 (ed. or. 1807).

³ Cfr. Jonathan Swift, *An Apology* e *The Preface*, in *A Tale of a Tub*, a cura di Angus Ross e David Woolley, Oxford University Press, Oxford - New York 2008, rispettivamente pp. 4-5 e 18-25 (ed. or. 1704).

⁴ Foucault, *Storia della follia nell'età classica* cit., p. 54.

⁵ Sulla relazione tra filosofia e psichiatria cfr. Bill Fulford, Tim Thornton e George Graham (a cura di), *Oxford Textbooks of Philosophy and Psychiatry*, Oxford University Press, New York 2006: impresa ragguardevole questo manuale, dove però il ruolo effettivo del filosofo e dell'epistemologo nel contesto istituzionale della psichiatria clinica rimane tutto sommato abbastanza vago e indefinito. Cfr. Mario Galzigna, *Il mondo nella mente. Per un'epistemologia della cura*, Marsilio, Venezia 2006; Id., *Un approccio epistemologico alla psichiatria*, in «Epidemiologia e Psichiatria Sociale», 15, 2, 2006, pp. 148-52. Alcuni psichiatri italiani - nell'ambito della Società Italiana di Psichiatria - hanno manifestato di recente un nuovo e positivo interesse per queste problematiche, anche se il loro riferimento al gruppo di Fulford è forse troppo acritico. A proposito del manuale (molto anglocentrico) del 2006, due sole osservazioni esemplificative, che mi riprometto di sviluppare adeguatamente in altra sede: non viene discusso, e viene citato solo di sfuggita, un libro esemplare sulle personalità multiple, in cui l'interazione tra filosofia, storia e psichiatria ha prodotto una riflessione critica matura e clinicamente utile. Il libro è stato scritto da Ian Hacking, un filosofo che ha lavorato con tenacia sulle possibili sinergie tra «analitici» e «continentali», cooperando a lungo con psichiatri e psicologi e misurandosi costantemente con la ricerca di Michel Foucault. Cfr. Ian Hacking, *La riscoperta dell'anima. Personalità multipla e scienze della memoria*, Feltrinelli, Milano 1996 (ed. or. 1995). Nel manuale del 2006 non viene citato nemmeno il lavoro pionieristico davvero significativo di Tanya Lhurmann: antropologa che ha lavorato in contesti psichiatrici, organizzando anche, presso l'Università di Chicago, un percorso didattico e formativo di etnografia clinica delle malattie mentali. Cfr. Tanya Lhurmann, *Of*

Two Minds. An Anthropologist Looks at American Psychiatry, Knopf, New York 2000. Si tratta solo di due esempi indicativi, attorno ai quali sarebbe importante discutere.

⁶ Cfr. Martin Heidegger, *Seminari di Zollikon*, a cura di Medard Boss, ed. it. a cura di Eugenio Mazzarella e Antonello Giugliano, Guida, Napoli 1991, pp. 395-97 (ed. or. 1987). Curiosa la frase che ho citato, sia per il suo paradossale andamento tautologico, sia per l'inquietante ricorso di Heidegger all'ipostasi narcisistica della terza persona. Al proposito, cfr. Mario Galzigna, *Binswanger e le strutture della presenza*, in Ludwig Binswanger, *Il caso Suzanne Urban. Storia di una schizofrenia*, a cura di Eugenio Borgna e Mario Galzigna, Marsilio, Venezia 2001, pp. 22-54 (ed. or. 1957).

⁷ Riferendomi a Heidegger, ho già usato questa espressione nella mia Introduzione a *Foucault, oggi cit.*, p. 15.

⁸ Cfr. Ian Hacking, *Ontologia storica*, ETS, Pisa 2010 (ed. or. 2002). La matrice foucaultiana dell'ontologia storica, ribadita a più riprese da Hacking, affonda le sue radici nella nozione di *a priori storico* presente in Foucault, giustamente privilegiata in alcuni studi recenti. Cfr. Elisabetta Basso, *Michel Foucault e la Daseinsanalyse. Un'indagine metodologica*, Mimesis, Milano 2007.

⁹ Cfr. Andrea Tagliapietra e Sebastiano Ghisu, *Il futuro negato, il futuro perduto e i futuri possibili*: è la premessa – e anche il titolo – dello splendido fascicolo monografico del «Giornale Critico di Storia delle Idee», 2, 3, 2010, p. 4. Nello stesso fascicolo, tra i vari e originali contributi, cfr. Andrea Tagliapietra, *Forme di futuro. Una tipologia*, pp. 6-19. Sulla malinconia come scacco della progettualità, e quindi come cifra del futuro perduto, cfr. Galzigna, *Vanità dell'«Homo faber» cit.*

¹⁰ Appare fondamentale, in questo percorso, un ripensamento della lezione di Bloch e della sua grande opera sulla speranza. Cfr. Ernst Bloch, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 1994 (ed. or. 1959).

¹¹ Immanuel Kant, *Was ist Aufklärung?*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1985, p. 59 (ed. or. 1784).

¹² Id., *Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?* (1784), in *Scritti politici*, a cura di Norberto Bobbio, Luigi Firpo e Vittorio Mathieu, UTET, Torino 1956, p. 145.

¹³ Id., *Congetture sull'origine della storia* (1786), in *Scritti politici cit.*, pp. 199-200.

¹⁴ Faccio riferimento alle due recenti edizioni italiane di Martin

Heidegger, *Essere e tempo*: a cura di Pietro Chiodi, n. ed. rivista da Franco Volpi, Longanesi, Milano 2005, e a cura di Alfredo Marini, Mondadori, Milano 2006 (ed. or. 1927).

¹⁵ Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di Chiodi e Volpi cit., p. 454. L'espressione «dall'avvenire dell'Esserci» diventa, nella versione mondadoriana, forse più pertinente, «da l'avvenire dell'esserci» (Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di Marini cit., p. 1083).

¹⁶ Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di Marini cit., p. 1125; «oggetto che appartiene alla considerazione della storia» diventa, più comprensibilmente, «considerazione epistemologica dell'oggetto della scienza storica» (Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di Chiodi e Volpi cit., p. 471). Per le posizioni del conte York, espresse anche nel suo carteggio con Dilthey citato da Heidegger, cfr. Paul York von Wartenburg, *Tutti gli scritti*, a cura di Francesco Donadio, Bompiani, Milano 2006.

¹⁷ Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di Marini cit., p. 1124.

¹⁸ Per entrambi gli aspetti cfr. Maria Maddalena Mapelli, *Per una genealogia del virtuale. Dallo specchio a Facebook*, Mimesis, Milano 2010.

¹⁹ È una struttura del Nord Italia, di cui non fornisco, per ovvie ragioni, le coordinate. Anche i nomi dei pazienti sono di fantasia.

²⁰ Punto di vista sostenuto da Foucault già nella Prefazione a *Storia della follia nell'età classica* cit. Sull'importanza di tale Prefazione del 1961 (poi soppressa nella seconda edizione del 1972) cfr. *ibid.*, pp. 5-35.

²¹ Si assume qui l'*etica* come ambito codificato, che obbedisce a regole di carattere generale, e la *morale* come ambito relativamente autonomo, in cui si esprimono scelte di individui o di gruppi.

²² La frase, tratta da una lettera di Friedrich Engels, viene citata e commentata da Jean-Paul Sartre nelle *Questioni di metodo*: cfr. Id., *Critica della ragione dialettica*, il Saggiatore, Milano 1963, I, p. 33 (ed. or. 1960).

²³ Zygmunt Bauman, *Le sfide dell'etica*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 123 (ed. or. 1993). Sulla bipartizione *societas-communitas* e *struttura-antistruttura* cfr. un autore importante e dimenticato, che viene citato e discusso da Bauman: Victor W. Turner, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Morcelliana, Brescia 2001 (ed. or. 1969). Sul tema sono imprescindibili i libri di Giacomo Marramao: per un primo

orientamento, cfr. Id., *La passione del presente. Breve lessico della modernità-mondo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008. Sullo stesso tema cfr. anche il saggio «anticomunitarista» di Lelio Demichelis, *Società o comunità. L'individuo, la libertà, il conflitto, l'empatia, la rete*, Carocci, Roma 2010.

²⁴ Secondo l'efficace locuzione proposta da Marramao in *La passione del presente* cit.

²⁵ Louis-Ferdinand Céline, *Viaggio al termine della notte*, a cura di Ernesto Ferrero, Corbaccio, Milano 1994, p. 110 (ed. or. 1932).

²⁶ Immanuel Kant, *Logica*, Laterza, Roma-Bari 1984, § 27, p. 99 (ed. or. 1800). Il tema della sintesi disgiuntiva tiene conto della riformulazione di Gilles Deleuze e Félix Guattari, *La Synthèse disjonctive*, in «L'Arc», 43, 1970, pp. 54-62, saggio poi ripreso nel loro *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975 (ed. or. 1972).

²⁷ Cfr. Stuart Hall, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, a cura di Giovanni Leghissa, il Saggiatore, Milano 2006. Nel definire e nell'argomentare l'«universalismo delle differenze» Marramao fa riferimento, in maniera efficace, proprio al concetto di sintesi disgiuntiva. Cfr. *La passione del presente* cit., p. 37.

²⁸ Cfr. Immanuel Kant, *Critica della ragion pura* (1781-87), a cura di Costantino Esposito, Bompiani, Milano 2007, pp. 834-49 («Dell'ideale trascendentale»).

²⁹ Mutuo l'efficace espressione da Karl Marx, *Misère de la philosophie* (1847).

³⁰ Kant, *Critica della ragion pura* cit., pp. 988-91. Il verbo *verwirren* significa «confondere», ma anche «ingarbugliare, scompigliare, imbrogliare».

³¹ Gilles Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 260 (ed. or. 1969). Qui Deleuze intravede in Kant un atteggiamento ironico. Credo invece che serpeggi, entro questa pacatezza argomentativa kantiana, una sotterranea vis dissacratoria. L'ironia, come scrive Pierre Montebello, *Deleuze. La passion de la pensée*, Vrin, Paris 2008, pp. 91-96, è quella di Deleuze, più che quella di Kant. L'area semantica veicolata dal testo kantiano – attraverso parole come «finzione», «illusione», «parvenza», «confusione» (imbroglio) – sembra legittimare la nostra attribuzione al testo kantiano di una chiave velatamente dissacratoria, più che ironica.

³² Thomas Mann, *La montagna magica*, a cura di Luca Crescenzi,

Mondadori, Milano 2010, p. 733 (ed. or. 1924): splendida questa recente edizione italiana con la nuova traduzione di Renata Colorni. Cfr. Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Fischer, Frankfurt a. M. 2010, p. 679.

³³ Cfr. Pier Aldo Rovatti, *Nel mondo di Alice*, in «aut aut», 276, 1996, pp. 79-87.

³⁴ Michel Foucault, *La Scène de la philosophie* (1978), in *Dits et écrits*, a cura di François Ewald e Daniel Defert, Gallimard, Paris 1994, IV, pp. 571-95.

³⁵ Foucault, *Il governo di sé e degli altri* cit., pp. 12-15.

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷ *Ibid.* Corsivo mio.

³⁸ «Dell'abbandono dell'essere fanno parte la *dimenticanza dell'essere* e, nello stesso tempo, la *rovina della verità*» (Martin Heidegger, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)* a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano 2007, p. 133; ed. or. 1989).

³⁹ Ho contrapposto, qui, lo scandalo della verità dell'ultimo Foucault al tema heideggeriano dell'abbandono dell'essere e della rovina della verità. Il libero ma coerente sviluppo di questa contrapposizione mi aveva già portato a elaborare, in ambito psichiatrico, una prospettiva, cioè un'analisi teorica e la proposta di una pratica di intervento. Cfr. Galzigna, *Il mondo nella mente* cit.

⁴⁰ Cfr. Foucault, *Il coraggio della verità* cit.

⁴¹ Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Delle passioni*, a cura di Mario Galzigna, Mimesis, Milano 2008, p. 74 (ed. or. 1805). Per un inquadramento storico-epistemologico del testo esquiroliano cfr. Galzigna, *La malattia morale* cit.

⁴² Heidegger, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)* cit., p. 134.

⁴³ Platone, *Teeteto*, a cura di Anna Maria Ioppolo, Laterza, Roma-Bari 2010, 174 c, p. 93. Riporto qui il famoso passaggio in cui si racconta come Talete abbia suscitato il riso della servetta tracia: «mentre stava mirando le stelle e avea gli occhi in su, cadde in un pozzo; e allora una sua servetta di Tracia, spiritosa e graziosa, lo motteggiò dicendogli che le cose del cielo si dava gran pena di conoscerle, ma quelle che aveva davanti e tra i piedi non le vedeva affatto. Questo motto si può ben applicare egualmente a tutti coloro che fanno professione di filosofia» (174 a, *ibid.*, p. 91). Per una storia dell'interpretazione filosofica di tale

aneddoto cfr. Hans Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, il Mulino, Bologna 1988 (ed. or. 1987), severamente critico nei confronti della «inconcepibile arroganza» filosofica insita nella posizione di Heidegger (per il quale, come è noto, il riso della servetta tracia, proprio perché segno di una frattura tra pensiero e vita, ci dà la garanzia che il lavoro filosofico procede correttamente, abbandonando ogni sua possibile contaminazione con la *Lebenswelt*, con il mondo della vita). Su questi temi cfr. Galzigna, *Binswanger e le strutture della presenza* cit.

⁴⁴ Galzigna, *Il mondo nella mente* cit., p. 133.

⁴⁵ Heidegger, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)* cit., pp. 59-60.

2. Spaesamenti

¹ Sigmund Freud, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, ed. diretta da Cesare L. Musatti, IX: 1917-1923. *L'Io e l'Es e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 107-08. Per l'edizione tedesca: Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*, XII, Fischer, Frankfurt a. M. 1999, p. 260.

² Freud, *Il perturbante* cit., pp. 104-05; Id., *Das Unheimliche* cit., p. 257.

³ Id., *Il perturbante* cit., p. 105; Id., *Das Unheimliche* cit., p. 258.

⁴ Id., *Il perturbante* cit., p. 95.

⁵ In quanto erede di Fantômas. Cfr. Patrick Waldberg, *René Magritte. Le hasard objectif*, Éditions de la différence, Paris 2009, p. 57. Il saggio di Waldberg, scrittore, poeta, critico d'arte molto vicino a Bataille e al movimento surrealista e autore, tra l'altro, di un libro su Max Ernst (1958), si caratterizza per il suo felice lirismo e per la sua ricchezza concettuale.

⁶ Freud, *Il perturbante* cit., p. 99.

⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰ Freud, *Il perturbante* cit., p. 82.

¹¹ *Ibid.*, pp. 81-82. La traduzione italiana del saggio di Ernst Anton Jentsch, *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»* (1906) compare in appendice a Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Poggi, Carla Benedetti ed Emanuela Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 397-410. Sul perturbante cfr. l'importante studio di Nicholas Royle, *The Uncanny. An Introduction*, Manchester University Press, Manchester - New York 2003 (sul rapporto Jentsch-Freud cfr. pp. 39-42 e 52).

¹² Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-17), in *Opere* cit., VIII: 1915-1917. *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 550-51.

¹³ *Ibid.*, p. 549.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* cit., pp. 550-51. Stanley Hall «enumerò in effetti 132 fobie» (*ibid.*, nota 4).

¹⁶ *Ibid.*, p. 561.

¹⁷ Freud, *Il perturbante* cit., p. 94. Corsivo mio.

¹⁸ Freud, *Das Unheimliche* cit., p. 245.

¹⁹ Id., *Il perturbante* cit., pp. 92-93.

²⁰ Sul perturbante in musica in età freudiana, cfr. Richard Cohn, *Uncanny Resemblances. Tonal Signification in the Freudian Age*, in «Journal of the American Musicological Society», 57, 2, 2004, pp. 285-323. Freud, notoriamente distante da ogni specifico interesse psicologico per la musica, ignora gli interventi di Jentsch sul sentimento musicale e sul ruolo del perturbante in musica in rapporto alla tonalità. In un'epoca in cui la musica era caratterizzata da profonde modificazioni, sul piano della poetica e sul terreno del linguaggio, erano più che mai pertinenti l'individuazione e la valorizzazione degli elementi «perturbanti» che segnarono queste modificazioni: dal ruolo della dissonanza in ambito tonale, al cromatismo wagneriano, fino alla rottura dodecafonica di Schönberg. Cfr. Mario Galzigna, *La rappresentazione dei processi interiori*, in Vittorio Volterra (a cura di), *Melancolia e musica. Creatività e sofferenza mentale*, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 25-38.

²¹ Jentsch, *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»* cit., p. 404.

²² *Ibid.*, p. 405. Royle, *The Uncanny* cit., p. 39, pur riconoscendo in Jentsch il più immediato precursore di Freud, enfatizza correttamente la differenza tra i due in merito al concetto di «incertezza intellettuale» (*intellectual uncertainty*); non riesce tuttavia a vedere, nel testo di Jentsch, gli elementi, da me evidenziati, non interamente riconducibili a una «spiegazione teorica» (*theoretical explanation*). La stessa impostazione la si ritrova in altri commentatori, tra cui Roy Sellars, prefatore e curatore dell'edizione inglese dell'articolo di Jentsch, *On the Psychology of the Uncanny*, in «Angelaki», 2, 1, 1995, pp. 7-16.

²³ Jentsch, *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»* cit., p. 408.

²⁴ Jentsch, *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»* cit., p. 407. Corsivo mio.

²⁵ *Ibid.*, p. 408. Corsivo mio. Scrive Jentsch: «Il selvaggio popola il suo ambiente di demoni, i bambini piccoli parlano con tutta serietà con una sedia, con il loro cucchiaino, con un vecchio straccio e così via, e

picchiano incolleriti cose prive di vita per punirle. Nell'antica Grecia, per quanto colta fosse, in ogni albero abitava ancora una driade [una ninfa]. Non è perciò strano che quel che l'uomo stesso ha messo di suo nelle cose cominci a un certo punto a sua volta a spaventarlo e che egli non sia in grado di scacciare dalla sua testa gli spiriti che la sua testa ha creato» (*ibid.*, p. 408). Anche Freud percorre la medesima pista nel *Perturbante* cit., p. 101, e, ancor prima, nel terzo capitolo di *Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici* (1912-13), dove afferma in una nota: «Sembra che noi attribuiamo una qualità "perturbante" alle impressioni che tendono a confermare l'onnipotenza dei pensieri e il modo di pensare animistico in generale, anche se nel nostro giudizio ci siamo già distolti da esse» (in *Opere* cit., VII: 1912-1914. *Totem e tabù e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 92 nota). Mi sembra evidente che questo assunto freudiano risenta dell'influenza di Jentsch, finora ignorata dalla critica.

²⁶ Jentsch, *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»* cit., p. 404.

²⁷ Freud, *Il perturbante* cit., p. 82.

²⁸ Jentsch, *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»* cit., p. 399.

²⁹ Freud, *Il perturbante* cit., pp. 86-87.

³⁰ *Ibid.*, p. 87. Poco prima, tuttavia, Freud, oscillante sull'argomento, aveva sottolineato l'esistenza di un'antitesi tra i due termini: «La parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [confortevole, tranquillo, da *Heim*, casa]», ma «non tutto ciò che è nuovo e inconsueto è spaventoso» e Jentsch, a ben guardare, «si è fermato a questa relazione tra il perturbante e il nuovo, l'inconsueto» (*ibid.*, pp. 82-83). In quest'ultima osservazione Freud semplifica e in parte travisa il pensiero di Jentsch. Lo dimostra chiaramente la citazione di Jentsch riportata sopra, nota 25.

³¹ Lo dimostra la sua ricorrenza nei testi magrittiani, registrata dagli Indici tematici in René Magritte, *Écrits complets*, a cura di André Blavier, Flammarion, Paris 1979, p. 753, e Id., *Scritti*, a cura di André Blavier, II, Abscondita, Milano 2005, p. 384.

³² Suzi Gablik, *Magritte*, Rusconi, Milano 1988, p. 11 (ed. or. 1970-85). Corsivo mio.

³³ *Ibid.*, p. 10.

³⁴ Magritte, *Scritti* cit., I, Abscondita, Milano 2003, p. 26. Nell'edizione francese degli *Écrits* cit., p. 23, leggermente diversa da quella italiana, Magritte rinforza la sua definizione con la seguente affermazione,

assente nell'edizione italiana: «Se questo sentimento non familiare del mistero ci interessa assolutamente, le opere di Gaudí non ci interessano affatto».

³⁵ Waldberg, *René Magritte* cit., p. 57. Waldberg, anche attraverso la mediazione di Édouard-Léon-Théodore Mesens, fu legato al gruppo dei surrealisti belgi e fu amico di Magritte. Così, sotto il segno dell'amicizia, Waldberg chiude il suo libro, definendolo con queste parole ispirate: «È una passeggiata lungo i sentieri del ricordo e nel sottobosco del mistero, con qualche sosta alla fonte delle intuizioni e al crocevia delle ipotesi: una passeggiata "incantata", leggera e pensierosa, in compagnia di un amico» (*ibid.*, p. 175).

³⁶ *Ibid.*, p. 10. Viene qui citata un'espressione molto efficace dello stesso Magritte.

³⁷ Cit. in David Sylvester, *Magritte*, Flammarion, Paris 1992, p. 14 (Sylvester parla diffusamente dell'evento, ponendolo in relazione con l'opera pittorica, pp. 10-33); Sul suicidio della madre di Magritte, oltre a Louis Scutenaire, *Avec Magritte*, Lebeer Hossmann, Bruxelles 1977 (una raccolta di importanti testi su Magritte, tra cui il suo *René Magritte*, Sélection, Bruxelles 1947), cfr. anche Waldberg, *René Magritte* cit., che ne parla in un capitolo specifico («Les rives de la Sambre», pp. 63-73) e Gablik, *Magritte* cit., pp. 17-22.

³⁸ Sylvester, *Magritte* cit., p. 10.

³⁹ Waldberg, *René Magritte* cit., p. 66.

⁴⁰ Magritte, *Scritti*, II cit., p. 176; cfr. *Écrits* cit., p. 546, e Pierre Sterckx, *I ricordi migliori sono quelli inventati*, in «Caffè Europa», 1999, p. 3: www.caffeeuropa.it/immagini/125immagini-sterckx.html. L'articolo di Sterckx pubblicato *on line* è pregevole per l'originalità e la profondità dell'approccio, capace di mettere assieme la lettura psicologico-biografica (a sfondo psicoanalitico) di certi dipinti con un'analisi attenta ai contenuti e alle soluzioni formali. In altre parole, fuori da ogni riduzionismo, il particolare biografico menzionato e/o il fattore psicologico evidenziato non diventano mai criteri esplicativi di carattere univoco ed esaustivo.

⁴¹ *La storia centrale* potrebbe essere la raffigurazione di un autostrangolamento? Non ne fanno cenno né Sylvester, *Magritte* cit., né Gablik, *Magritte* cit. Non ha dubbi, invece, Sterckx: «una donna velata, accompagnata da una valigia e una tuba, si strangola» (*I ricordi migliori sono quelli inventati* cit., p. 7). Cfr. anche Id., *René Magritte. The Empire of Images*, Assouline, New York 2003.

⁴² Magritte, *Scritti*, II cit., p. 232.

⁴³ Michel Foucault, *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988, p. 68 (ed. or. 1968).

⁴⁴ René-Marie Jongen, *René Magritte ou La pensée imagée de l'invisible. Réflexions et recherches*, Sabam, Bruxelles 1994, p. 5. Cfr. anche Id., *Variations sur la question langagière*, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles 2002, in particolare il quinto capitolo.

⁴⁵ Cfr. Jongen, *René Magritte ou La pensée imagée de l'invisible* cit., p. 4.

⁴⁶ Foucault, *Questo non è una pipa* cit., p. 69.

⁴⁷ Sulla contrapposizione tra figurale e figurativo, cfr. Jean-François Lyotard, *Discorso, figura*, a cura di Francesca Mazzini, Mimesis, Milano 2008 (ed. or. 1971).

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1999, p. 31 (ed. or. 1981).

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁵⁰ Foucault, *Questo non è una pipa* cit., p. 64.

⁵¹ Foucault, *Questo non è una pipa* cit., p. 59.

⁵² Sul ruolo dell'*eidolopoiesi* e dell'*imagery* concepite, a partire dal contesto platonico, come attività di costruzione e di produzione dell'immagine, cfr. Galzigna, *Il mondo nella mente* cit., pp. 134-44.

⁵³ Cfr. Maurizio Bettini e Luigi Spina, *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2007, Loredana Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, il Mulino, Bologna 2005, e la brillante rassegna storica di Emanuele Coco, *Il circo elettrico delle Sirene*, Codice, Torino 2013, dove si insiste molto sulla varietà delle forme e sulla diversità delle interpretazioni di questa singolare e irriducibile figura dell'immaginario.

⁵⁴ Magritte, *Scritti*, I cit., p. 137.

⁵⁵ Magritte, *Scritti*, I cit., p. 141.

⁵⁶ Domenico Quaranta (a cura di), *Magritte*, presentazione di Michel Foucault, Rizzoli-Skira, Milano 2011, p. 140. Cfr. anche Magritte, *Scritti*, II cit., p. 49.

⁵⁷ Magritte, *Scritti*, II cit., p. 48. Corsivo mio.

⁵⁸ Lyotard, *Discorso*, figura cit., p. 43.

⁵⁹ Waldberg, *René Magritte* cit., p. 58.

⁶⁰ Utile, in questa prospettiva, un rinvio alla neurobiologia. Cfr. Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, Odile Jacob, Paris 1994, pp. 38-46. Cfr. anche, fondamentale, Id., *L'uomo neuronale*, Feltrinelli, Milano 1983 (ed. or. 1983).

⁶¹ Cfr. il classico lavoro di Gilbert Durand, allievo di Bachelard, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1987 (ed. or. 1960).

⁶² Cfr. *ibid.*, p. 57.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Cfr. Siegfried Gohr, *Tentative de l'impossible*, Ludion, Louvain 2009, pp. 223-36. Nell'ambito della ricca bibliografia magrittiana, quella di Gohr è forse, dopo il grande lavoro di Sylvester, la monografia più completa e più stimolante.

⁶⁵ Cfr. il saggio ormai classico di Denis de Rougemont, *L'amore e l'Occidente. Eros, morte, abbandono nella letteratura europea*, Rizzoli, Milano 1998 (ed. or. 1939).

⁶⁶ Ho già evidenziato l'importanza di questa problematica nella mia Introduzione a Foucault, *Storia della follia nell'età classica* cit., pp. 14-16.

⁶⁷ Solo dopo aver scritto questo capitolo ho avuto modo di leggere il lavoro di Luca Taddio, *I due misteri. Da Magritte alla natura della rappresentazione pittorica*, Mimesis, Milano 2012, una ricerca originale – da discutere – che esplora l'opera di Magritte alla luce di diverse problematiche che si intersecano: anzitutto quella della fenomenologia sperimentale della percezione (psicologia della *Gestalt* e suoi sviluppi, da Wolfgang Köhler a Gaetano Kanizsa e Paolo Bozzi) e quella del realismo filosofico, fortemente sostenuto, in Italia, da Maurizio Ferraris.

3. Sintesi disgiuntive, disgiunzioni creative

¹ Ronald D. Laing, *The Voice of Experience. Experience, Science and Psychiatry*, Pantheon Books, New York 1982, pp. 165-66. Per un approccio globale a Laing – utilizzabile anche all'interno di un'analisi delle relazioni tra esperienza psicotica ed esperienza criminale – cfr. Roberta Calandra, *Il cogito ferito di R. D. Laing e la crisi della conoscenza scientifica del soggetto nel '900*, Zephyro, Bergamo 2006; sulla vita di Laing cfr. la ricca e discussa biografia scritta dal figlio: Adrian Laing, *R. D. Laing. A Biography*, Peter Owen, London - Chester Springs 1994; sulla vita e l'opera di Laing sono importanti i due libri di Daniel Burston, professore di psicologia alla Duquesne University: *The Wing of Madness. The Life and Work of R. D. Laing*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1996 (interessante, qui, l'attenzione ad alcuni episodi psicotici della vita di Laing, trattati come suoi particolari «modi di esistenza»), e *The Crucible of Experience. R. D. Laing and the Crisis of Psychotherapy*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2000 (un libro scritto entro un'ottica multidisciplinare); cfr. anche il bel libro di Vincenzo Caretti, *Le radici dell'esperienza. Dalla fenomenologia di R. D. Laing alla critica della psicoanalisi*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1982, con prefazione dello stesso Laing. Indispensabile la lettura di un libro che raccoglie la registrazione, voluta da Laing stesso (nei suoi due ultimi anni di vita), di moltissime ore di conversazione – franca e disinvolta – con Bob Mullan: *Mad to Be Normal. Conversations with R. D. Laing*, Free Association Books, London 1995; importante il penultimo capitolo – «Reputation» (pp. 340-67) – dove Laing discute la ricezione del suo lavoro in vari paesi (Italia compresa, con una menzione del suo rapporto con Vincenzo Caretti).

² Ronald D. Laing, *Nodi. Paradigmi di rapporti intrapsichici e interpersonali*, Einaudi, Torino 2007, p. 3 (ed. or. 1970).

³ «Tutto l'essere in ciascun essere»: si avverte, qui, l'influsso del pensiero orientale, dal quale Laing fu sempre attratto. Rinvio a una mia riflessione sul binomio mente-mondo: Galzigna, *Il mondo nella mente* cit.

⁴ Laing, *Nodi* cit., p. 86.

⁵ Id., *Mi ami?*, Einaudi, Torino 2007, p. 62 (ed. or. 1976).

⁶ Id., *La politica dell'esperienza e L'uccello del paradiso*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 55 (ed. or. 1967).

⁷ Laing, *La politica dell'esperienza e L'uccello del paradiso* cit., pp. 182-83.

⁸ Id., *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino 2010, p. 16 (ed. or. 1960).

⁹ Id., *La politica dell'esperienza e L'uccello del paradiso* cit., pp. 54-55.

¹⁰ Su questa riserva critica ritrovo, al proposito, due posizioni paradossalmente analoghe, anche se di diversa matrice: quella di Mario Rossi Monti, *La follia del contesto. Valutazione critica dell'opera di R. D. Laing*, in «Per un'analisi storica e critica della psicologia», 4-5, 1978, pp. 87-120, e quella di Deleuze e Guattari, che rimproverano a Laing e a Cooper di ragionare in termini di struttura e di avvenimento, piuttosto che di processo, nell'ambito di un riduzionismo di tipo familiaristico; essi «localizzano su una stessa linea l'alienazione sociale e l'alienazione mentale, e tendono a identificarle, mostrando come l'istanza familiare le prolunghi l'una nell'altra. Tra le due, tuttavia, il rapporto è piuttosto di *disgiunzione inclusiva*» (Idd., *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975, p. 366; ed. or. 1972). Sulla formazione di Laing cfr. Stefano Mistura, Prefazione a Ronald D. Laing, *Conversando con i miei bambini*, Einaudi, Torino 2000 (ed. or. 1978).

¹¹ Laing, *L'io diviso* cit., p. 25.

¹² Laing, *L'io diviso* cit., p. 33.

¹³ Cfr. Norman O. Brown, *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia*, Bompiani, Milano 1986, con una Nota introduttiva di Mario Galzigna (ed. or. 1959).

¹⁴ Mario Rossi Monti, Prefazione a Laing, *L'io diviso* cit., p. VIII.

¹⁵ Laing, *La politica dell'esperienza* cit., p. 180.

¹⁶ A proposito dell'intersezione tra linguaggio poetico e indagine psicopatologica, menziono qui, con affetto, Eugenio Borgna: un grande psichiatra-fenomenologo, un amico prezioso, che ha lavorato, soprattutto nei suoi ultimi libri, a una sinergia creativa tra clinica e letteratura. Ricordo il suo libro più recente, scritto all'insegna di una citazione di Trakl riecheggiata dal titolo: *Di armonia risuona e di follia*, Feltrinelli, Milano 2012. Approfitto per ringraziarlo, in questa sede, della sua generosa postfazione a un mio testo poetico, dedicato al tema della perdita e della malinconia: Mario Galzigna, *Storia di una passione. Diario poetico per la fine di un amore*, Il Poligrafo, Padova 2011. Sullo stesso tema cfr. Id., *Vanità dell'«Homo faber»* cit.

¹⁷ Cfr. Id. (a cura di), *La sfida dell'Altro. Le scienze psichiche in una società multiculturale*, Marsilio, Venezia 1999.

¹⁸ Laing, *La politica dell'esperienza* cit., p. 53.

¹⁹ Cfr. *ibid.*, p. 54.

²⁰ Intervista del 1978, in Foucault, *Dits et écrits* cit., III, p. 671. Sul rapporto Laing-Foucault, cfr. anche Zbigniew Kotowicz, *R. D. Laing and the Paths of Anti-Psychiatry*, Routledge, London - New York 1997, pp. 95-96, 58-59, 61-62.

²¹ Darcy Ribeiro, in www.notasdeleituras.blogspot.it/2009/01/darcy-ribeiro-fragmentos-de-confissoes.html.

²² Darcy Ribeiro, *Carnets indiens. Avec les Indiens Urubus-Kaapor, Brésil*, Plon, Paris 2002, p. 22 (ed. or. 1996).

²³ Cfr. Eduardo Viveiros De Castro, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Presses Universitaires de France, Paris 2009.

²⁴ Cfr. Ribeiro, *Carnets indiens* cit., p. 717.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ José Antonio Pasta jr, Prefazione, *ibid.*, p. VI.

²⁷ Darcy Ribeiro, *O Brasil como problema*, Francisco Alvez, Rio de Janeiro 1995, p. 303.

²⁸ Id., *Confissões*, Companhia das Letras, São Paulo 1997, p. 521.

²⁹ Id., *O povo brasileiro* (1995), Companhia das Letras, São Paulo 2012, p. 11.

³⁰ Ribeiro, *O povo brasileiro* cit., p. 453.

³¹ Id., *Carnets indiens* cit., p. 539.

³² *Ibid.*, p. 540.

³³ Ribeiro, *Carnets indiens* cit., p. 541.

³⁴ *Ibid.*, p. 529.

³⁵ Pasta, Prefazione cit., p. XII.

³⁶ Ribeiro, *Confissões* cit., p. 520.

³⁷ Cfr. Id., *Maira*, Feltrinelli, Milano 1976 (ed. or. 1976) e Id., *Utopia selvaggia. Rimpianto dell'innocenza perduta. Una fiaba*, Einaudi, Torino

1987 (ed. or. 1982). Nell'ultima intervista, datata 1997 (l'anno della morte), ribadendo l'assoluta centralità del problema degli Indios all'interno del suo percorso, Ribeiro ricorda tra l'altro, come il suo romanzo «indigeno» *Maira* sia anche una testimonianza della sua «vita tra gli Indios» (Darcy Ribeiro e Guilherme Zarvos, *Encontros*, Beco do Azougue, Rio de Janeiro 2007).

³⁸ Ribeiro, *Utopia selvaggia* cit., p. 165.

³⁹ Id., *Carnets indiens* cit., p. 297.

⁴⁰ Cfr. Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York 1983.

⁴¹ Cfr. Édouard Glissant, *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata 2007 (ed. or. 1990).

⁴² «Che fare, se non rispettare il suo dolore e rinviare il lavoro all'indomani?» (Ribeiro, *Carnets indiens* cit., p. 313).

⁴³ Ribeiro, *Carnets indiens* cit., p. 528.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 529.

⁴⁵ Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, il Saggiatore, Milano 2010, p. 119 (ed. or. 1962).

⁴⁶ Ribeiro, *Carnets indiens* cit., p. 544.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 530-34.

⁴⁸ Sul rapporto permanenza-impermanenza (struttura-mutamento, essere-divenire ecc.) visto in ambito antropologico, faccio riferimento alle posizioni dell'antropologo brasiliano Viveiros de Castro, che mette assieme i due termini riferendosi contemporaneamente a Lévi-Strauss e a Deleuze.

⁴⁹ Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio* cit., p. 12.

⁵⁰ Cfr. Roger Bastide, *Brésil. Terre des contrastes* (1957), L'Harmattan, Paris 1999.

⁵¹ Ribeiro, *O povo brasileiro* cit., p. 455.

⁵² Cfr. Pierre Clastres, *La società contro lo stato. Ricerche di antropologia politica*, Feltrinelli, Milano 1977 (ed. or. 1974); Id., *Cronaca di una tribù. Il mondo degli indiani Guayaki, cacciatori nomadi del Paraguay*, Feltrinelli, Milano 1980 (ed. or. 1972); Id., *Archeologia della violenza*, Meltemi, Roma 1998 (ed. or. 1980), di cui segnalo la traduzione americana, *Archeology of Violence*, Semiotext(e), Los

Angeles 2010, per il ricco saggio introduttivo (*The Untimely, Again*, pp. 9-52) di Eduardo Viveiros de Castro (lo ringrazio, qui, per i suoi *input*), che rilegge Clastres anche attraverso Deleuze; Hélène Clastres, *La Terre sans mal. Le prophétisme tupi-guarani*, Éditions du Seuil, Paris 1975. Per i testi guaraní, cfr. la grande raccolta - utilizzata anche da Pierre e da Hélène Clastres - di León Cadogan (a cura di), *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, São Paulo 1959, e il bel saggio dell'antropologa cattolica Cándida Graciela Chamorro, che insegna Storia indigena all'Università di Dourados: *A espiritualidade guarani. Uma teologia ameríndia da palavra*, Editora Sinodal, São Leopoldo 1998.

⁵³ Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, Gallimard - Éditions du Seuil, Paris 2003, p. 238. Ho ripreso questa linea di pensiero - presente in Foucault anche in riferimento al contesto psichiatrico - all'interno di un mio impegno epistemologico nell'ambito della cura delle malattie mentali. Cfr. Galzigna, *Il mondo nella mente* cit.

⁵⁴ Infatti si tratta di alcuni temi fondamentali del libro più famoso di Pierre Clastres, *La società contro lo Stato* cit., pp. 25-40, in particolare p. 27, dove si parla di un «potere normale, civile, fondato non sulla costrizione ma sul *consensus omnium*».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁶ Pierre Clastres, *La società contro lo Stato* cit., p. 119.

⁵⁷ Cfr. Hélène Clastres, *La Terre sans mal* cit.

⁵⁸ Pierre Clastres, *La società contro lo Stato* cit., p. 119.

⁵⁹ Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales* cit., p. 194.

⁶⁰ Viveiros de Castro, *The Untimely, Again* cit., p. 49.

⁶¹ Michel Maffesoli, *Imaginaire et postmodernité*, Éditions Manucius, Paris 2013, p. 39.

⁶² Cfr., molto bene, Alessandro Bellan, *Pensare la pluralità. Il pluralismo culturale nell'epoca della politica dell'identità*: www.condizionumane.blogspot.it/2010/07/pensare-la-pluralita-il-pluralismo.html

⁶³ Marco Aime ed Emanuele Severino, *Il diverso come icona del male*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 29-30.

⁶⁴ Cfr. Yara Miowa, *Initiation chamanique chez les Indiens Guaraní*, Guy

⁶⁵ Cfr. Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1995, p. 479 (ed. or. 1972).

⁶⁶ Per un primo orientamento cfr. Maria Cristina Troncarelli (a cura di), *Aldeias Guaraní Mbya na Cidade de São Paulo*, Nossa Tribo, São Paulo 2006. Tre sono i gruppi dei Guaraní presenti in Brasile: Mbya, Ñandeva e Kaiowá. Su questi ultimi, cfr. Silvia Zaccaria (a cura di), *Guaraní-Kaiowá. La nostra storia*, Sinnos, Roma 2002. In questi libri è unanime la denuncia dei soprusi e delle violenze (omicidi inclusi) che i Guaraní hanno subito, dalla Conquista a oggi. Un bel libro, dove viene difeso il diritto dei Kaiowá a riappropriarsi delle loro terre, dalle quali sono stati espulsi con la violenza, è quello di Silvano Sabatini, *Il prete e l'antropologo. Tra gli Indios dell'Amazzonia*, Ediesse, Roma 2011, con l'appassionata Postfazione dell'antropologa Silvia Zaccaria, che mette in risalto «l'emergenza degli indios come soggetti della loro storia e della propria immagine» (p. 123). Per una prospettiva più larga, relativa all'insieme delle popolazioni indigene del pianeta, cfr. Joanna Eede (a cura di), *Siamo tutti uno. Omaggio ai popoli indigeni della Terra*, ed. it. a cura di Francesca Casella, Logos, Roma 2010 (ed. or. 2009). Il volume è uscito in occasione del quarantennale della Fondazione Survival International.

⁶⁷ Miowa, *Initiation chamanique chez les Indiens Guaraní* cit., p. 19.

4. Libertini e perversi: la passione del molteplice

* Questo capitolo rappresenta una versione ampliata di un intervento comparso in Silvia Vegetti Finzi (a cura di), *Storia delle passioni*, Laterza, Roma - Bari 1995.

¹ Denis Diderot, *L'uccello bianco. Racconto blu*, Sellerio, Palermo 1992, p. 45 (ed. or., postuma, 1798).

² Diderot, *L'uccello bianco* cit., p. 46.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁵ Cfr. Diderot, *L'uccello bianco* cit., p. 90.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁸ Marina Premoli, *L'estate della vita*, in Denis Diderot, *Siamo tutti libertini. Lettere a Sophie Volland, 1759-1762*, a cura di Marina Premoli, Archinto, Milano 1990, pp. 27-28.

⁹ Diderot, *Siamo tutti libertini* cit., pp. 132-34. È la lettera del 18 luglio 1762, nella quale Diderot racconta la storia - «un fatto vero» - di una giovane donna che rifiuta il matrimonio ma che chiede a un suo amico, un uomo sposato, che stima molto ma che non ama e al quale non vuole legarsi, la «compiacenza» di darle un figlio. Non conosciamo la risposta di Sophie poiché, come è noto, le sue lettere non sono mai state ritrovate.

¹⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 58-59. È la lunga lettera del 30 ottobre 1759; nella quale Diderot riferisce a Sophie le discussioni filosofiche nel salotto di Madame d'Aine, ma anche le giocose «follie» del dopo cena: «stavamo dicendo delle follie e anche facendone».

¹¹ *Ibid.*, p. 33. Corsivo mio.

¹² Denis Diderot, *Il nipote di Rameau*, Rizzoli, Milano 1957, p. 12 (ed. or., postuma, 1821).

¹³ *Ibid.*, p. 13. Corsivo mio.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 26-27.

¹⁵ Diderot, *Il nipote di Rameau* cit., p. 33.

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

²⁰ *Ibid.*, p. 97.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 103.

²³ Diderot, *Il nipote di Rameau* cit., pp. 122-25.

²⁴ Cfr. Michel Foucault, *Storia della sessualità* cit., I: *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 36-48 (ed. or. 1976). Cfr. Id., *Gli anormali*, Feltrinelli, Milano 2000 (ed. or. 1999). Cfr. anche la Prefazione di Alessandro Fontana a Jean-Paul Aron e Roger Kempf, *Il pene e la demoralizzazione dell'Occidente. Genealogia della morale borghese*, Sansoni, Firenze 1979, pp. V-XXI (ed. or. 1978).

²⁵ Donatien-Alphonse-François de Sade, *L'«Idea» e altri scritti sul romanzo*, a cura di Armando Marchi, Pratiche, Parma 1981, p. 20. Corsivo mio.

²⁶ Georges Bataille, *La letteratura e il male*, Rizzoli, Milano 1973, pp. 101 e 114 (ed. or. 1957).

²⁷ Sull'emergere, nel Settecento e in Diderot, della prospettiva vitalistica, cfr. il fondamentale lavoro di Jacques Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Colin, Paris 1971, pp. 585-682. Cfr. anche Mario Galzigna, *Conoscenza e dominio. Le scienze della vita tra filosofia e storia*, Bertani, Verona 1985, pp. 100-44. L'analisi del monismo vitalistico e materialistico di Diderot che viene condotta in questi saggi va considerata come lo sfondo filosofico-scientifico del presente discorso.

²⁸ Cfr. Denis Diderot, *Éléments de physiologie* (postumi, 1875), a cura di Jean Mayer, Marcel Didier, Paris 1964, p. 7.

²⁹ *Ibid.*, pp. 301-02.

³⁰ Nicolas-Edme Restif de la Bretonne, *L'Anti-Justine*, a cura di Ferdinando Bruno, Guanda, Milano 1980, p. 43 (ed. or. 1798). Corsivo mio.

³¹ Cfr. Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*, in Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1971, p. XVII (ed. or. 1968).

³² Francesco Saba Sardi, *La perversione inesistente, ovvero il fantasma del potere*, La Salamandra, Milano 1977, pp. 196-97: è un libro coraggioso, insieme erudito e appassionato, dove l'apologia dell'eroticismo e delle sessualità periferiche si accompagna a una critica dei processi di medicalizzazione e di psichiatrizzazione, che hanno trasformato il libertino, il dissoluto, nel perverso, nel malato.

³³ Octavio Paz, *La duplice fiamma. Amore ed erotismo*, Garzanti, Milano 1994, p. 160 (ed. or. 1993).

³⁴ Cfr. Michel Maffesoli, *L'ombra di Dioniso. Una sociologia delle passioni*, Garzanti, Milano 1990 (ed. or. 1982).

³⁵ Pierre Choderlos de Laclos, *Le amicizie pericolose*, Mondadori, Milano 1989, lettera 4, p. 73 (ed. or. 1782).

³⁶ Cfr. Giovanni Macchia, in AA.VV., *La letteratura francese. Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Sansoni-Accademia, Firenze - Milano 1974, pp. 373-74.

³⁷ Laclos, *Le amicizie pericolose* cit., lettera 4, p. 71.

³⁸ *Ibid.*, lettera 151, pp. 452-55.

³⁹ *Ibid.*, lettera 152, pp. 455-58.

⁴⁰ *Ibid.*, lettera 134, pp. 415-18.

⁴¹ Tra questi Riccardo Reim, curatore dell'edizione italiana: cfr. Denis Diderot (attribuito a), *Thérèse philosophe*, Lucarini, Roma 1991 (ed. or. 1748). Più convincente l'attribuzione di un altro curatore, Guillaume Pigeard de Gurbert: cfr. Jean-Baptiste de Boyer d'Argens, *Thérèse philosophe*, Babel - Actes Sud, Arles 1992.

⁴² Cfr. Nicolas-Edme Restif de la Bretonne, *Les Contemporaines*, Lemerre, Paris 1875, pp. 171-98. Il tema di quello che gli psicopatologi del secondo Ottocento chiamano il «feticismo della scarpa e del piede» fu molto caro a Restif, che gli dedicò un intero romanzo: *Le Pied de Fanchette* (1768). Restif è letto, in chiave patologica, dagli psichiatri. Cfr. ad esempio Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis con particolare riguardo alla sensibilità sessuale invertita. Studio medico legale ad uso dei medici e dei giuristi*, a cura di Albert Moll, Schor, Milano 1931, p. 319 (ed. or. 1886).

⁴³ Cfr. Gilles Deleuze, *Presentazione di Sacher-Masoch*, Bompiani, Milano 1978, p. 138 (ed. or. 1973).

⁴⁴ Madame de Staël, *L'influenza delle passioni sulla felicità*, Il

Melograno, Roma 1981, pp. 69-88 (ed. or. 1796). Corsivo mio.

⁴⁵ Cfr. l'ottima introduzione di Maria Fancelli all'edizione bilingue da lei curata: Johann Wolfgang Goethe, *I dolori del giovane Werther*, Mondadori, Milano 1983.

⁴⁶ Goethe, *I dolori del giovane Werther* cit., pp. 138-39.

⁴⁷ Madame de Staël, *L'influenza delle passioni sulla felicità* cit., p. 90.

⁴⁸ Cfr. Mario Galzigna, *Malinconia romantica e rovine dell'Io*, in Enzo Morpurgo e Valeria Egidi (a cura di), *Psicoanalisi e narrazione*, Transeuropa - Il lavoro editoriale, Ancona 1987.

⁴⁹ Madame de Staël, *L'influenza delle passioni sulla felicità* cit., p. 96.

⁵⁰ Stendhal, *L'amore*, a cura di Massimo Bontempelli e Pietro Paolo Trompeo, Mondadori, Milano 1990, p. 53 (ed. or. 1822).

⁵¹ *Ibid.*, p. 57.

⁵² Cfr. Galzigna, *Malinconia romantica e rovine dell'Io* cit., dove ho cercato di sostenere questo punto di vista. Su questo stesso problema, visto nell'ambito della psichiatria nascente, ma sempre trattato in relazione alla cultura letteraria e filosofica, cfr. Id., *La malattia morale* cit. Per una visione più ampia e documentata della psichiatria nascente, cfr. Id., *La disciplina e la cura*, in Id. (a cura di), *Foucault, oggi* cit. Per il *traité* pineliano del 1800 e per la *thèse* esquiroliana sulle passioni, del 1805, cfr. Philippe Pinel, *La mania. Trattato medico-filosofico sull'alienazione mentale*, a cura di Francesco Fonte Basso e Sergio Moravia, Marsilio, Venezia 1987 (ed. or. 1800); Esquirol, *Delle passioni* cit. Per una lettura storico-politica di quest'ultimo testo, cfr. Maurice Gauchet e Gladys Swain, *La Pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Gallimard, Paris 1980. Sul rapporto tra storia della psichiatria e perversioni cfr. Georges Lantéri-Laura, *Lecture des perversions. Histoire de leur appropriation médicale*, Masson, Paris 1979. Sul rapporto tra psicoanalisi e perversioni la letteratura è sterminata. Per una recente messa a punto, che problematizza, in maniera nuova, anche la relazione tra perversione e psicosi, cfr. Franco De Masi, *La perversione sadomasochistica. L'oggetto e le teorie*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

⁵³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Laterza, Bari 1967, II, p. 381 (ed. or. 1817).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 380.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 381. Cfr. Gladys Swain, *De Kant à Hegel. Deux époques de la folie*, in «Libre», 1, 1977, pp. 174-201.

⁵⁶ Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Des maladies mentales*, Meline-Cans, Bruxelles 1838, I, p. 332. Corsivo mio per «affetti» e «sentimenti».

⁵⁷ Esquirol, *Des maladies mentales*, I cit., pp. 145-50.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁹ Esquirol, *Delle passioni* cit., p. 56.

⁶⁰ *Id.*, *Des maladies mentales*, I cit., p. 1.

⁶¹ Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* cit., pp. 379-81.

⁶² Esquirol, *Delle passioni* cit., pp. 62-66.

⁶³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia, Firenze 1963, I, p. 174 (ed. or. 1807). Sul concetto di coscienza infelice cfr. *ibid.*, pp. 174-90. Sul tema cfr. Jean Hyppolite, *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello spirito» di Hegel*, La Nuova Italia, Firenze 1977, pp. 231-60 (ed. or. 1946).

⁶⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Einaudi, Torino 1967, p. 171 (ed. or. 1835).

⁶⁵ Esquirol, *Delle passioni* cit., p. 66.

⁶⁶ Esquirol, *Des maladies mentales*, I cit., p. 378.

⁶⁷ Questa sorta di anatomia immaginaria, che avrà tanta fortuna nell'Ottocento, verrà ripresa da Arthur Ladbroke Wigan, *The Duality of Mind ...*, Longman, Brown, Green & Longmans, London 1844, e poi da altri, ad esempio Jules-Bernard Luys, *Le Cerveau et ses fonctions*, Germer-Baillière, Paris 1876, e Gabriel Descourtis, *Du fractionnement des opérations cérébrales, et en particulier de leur dédoublement dans les psychopathies*, Davy, Paris 1888. Buon specialista in anatomia del sistema nervoso, Luys è anche il *chef de Service* della Charité, dove esibisce le sue pazienti a un pubblico curioso e mondano. Affascinato dalle sindromi di sdoppiamento della personalità, Luys è un esempio di come le teorie neurologiche dualiste sono state rinforzate e rilanciate dall'approccio psichiatrico all'isteria. Questa «mitologia» fisiologica dualistica, già evidente in Esquirol – cfr. su questo Gladys Swain, *D'une rupture dans l'abord de la folie*, in «Libre», 2, 1977, pp. 195-229 – trova conferma nelle moderne teorie della specializzazione emisferica: dallo

split-brain di Roger Sperry fino alla tripartizione del cervello-mente in John Eccles. Per un approccio «storico» alla mente bicamerale, e al modo in cui si è imposta, nel corso dei millenni, la dominanza dell'emisfero sinistro (che presiede al linguaggio e alla vita cosciente) sull'emisfero destro (che presiede alle emozioni), cfr. Julian Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e le origini della coscienza*, Adelphi, Milano 1984 (ed. or. 1976).

⁶⁸ Cfr. Jean-Étienne-Dominique Esquirol, *Délie*, in AA.VV., *Dictionnaire des sciences médicales*, VIII, Panckoucke, Paris 1814, pp. 251-59.

⁶⁹ A partire dall'ottavo volume dell'*Encyclopédie*, gli articoli dedicati alla follia sono scritti dal medico di Montpellier Jean-Jacques Menuret de Chambaud.

⁷⁰ Cfr. Antoine de Bordeu, Théophile de Bordeu e François de Bordeu, *Recherches sur les maladies chroniques, leurs rapports avec les maladies aiguës, leurs périodes, leur nature, et sur la manière dont on les traite aux eaux minérales de Barèges et des autres sources de l'Aquitaine*, Ruault, Paris 1775 (soprattutto le *observations*). Cfr. Roselynee Rey, *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du XVIII^e siècle à la fin du Premier Empire*, Voltaire Foundation, Oxford 2000.

⁷¹ Esquirol, *Des maladies mentales*, I cit., pp. 346-55.

⁷² Cfr. Charles-Chrétien-Henri Marc, *De la folie considérée dans ses rapports avec les questions medico-judiciaires*, Baillière, Paris 1840, II, pp. 182-221.

⁷³ Cfr. Ludger Lunier, *Examen d'un cas de monomanie instinctive*, in «Annales Médico-Psychologiques», 1, 1849, pp. 351-79. Cfr. anche Lantéri-Laura, *Lecture des perversions* cit., pp. 17-18.

⁷⁴ Marc, *De la folie considérée dans ses rapports avec les questions medico-judiciaires* cit., pp. 218-21. Il neologismo *aidoiomania* non avrà fortuna nella storia della psichiatria ottocentesca. Sulla simulazione in psichiatria cfr. Mario Galzigna, *Simulazione e follia. La psichiatria di fronte alla sfida della verità*, in «L'Arco di Giano», 6, 1994, pp. 159-68.

⁷⁵ Cfr. Silvia Vegetti Finzi, *Le isteriche o la parola corporea*, in Id. (a cura di), *Psicoanalisi al femminile*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 1-50. Sull'isteria in Charcot e dintorni cfr., tra gli altri, Alessandro Fontana, *Il vizio occulto*, Transeuropa, Bologna-Ancona 1989, in particolare il quarto capitolo, «L'ultima scena», pp. 108-45, e Silvia Vegetti Finzi, *Il travaglio delle passioni. Dal teatro psichiatrico al laboratorio psicoanalitico*, in Anna Panepucci (a cura di), *Psicoanalisi e identità di*

genere, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 13-38.

⁷⁶ Cfr. Valentin Magnan, *Des anomalies, des aberrations et des perversions sexuelles*, Delahaye & Lecrosnier, Paris 1885. Cfr. François Bing, *La Théorie de la dégénérescence*, in Jacques Postel e Claude Quérel (a cura di), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Privat, Toulouse 1983, pp. 351-56.

⁷⁷ Lantéri-Laura, *Lecture des perversions* cit., p. 27. Notevole, qui, la riflessione epistemologica sul lessico psichiatrico.

⁷⁸ Esquirol, *Delle passioni* cit., p. 141.

⁷⁹ Cfr. Foucault, *Gli anormali* cit. La letteratura sulle perversioni è sterminata. Mi limito, in questa sede, a citare due saggi: Janine Chasseguet-Smirgel, *Creatività e perversione*, Cortina, Milano 1993 (ed. or. 1984), che esplora, partendo da Freud, gli aspetti creativi dello scenario perverso; Paul-Claude Racamier, *Les Perversions narcissiques*, Payot, Paris 2012, che esplora la relazione, oggi molto studiata, della perversione con il narcisismo (a Racamier si deve la costituzione di questo orizzonte dell'analisi negli anni ottanta).

⁸⁰ Cfr. Gaëtan-Gatien de Clérambault, *Automatismo mentale. Psicosi passionali*, a cura di Paola Francesconi, Metis, Chieti 1994 (ed. or. 1942).

⁸¹ Esquirol, *Des maladies mentales* cit., II, p. 48.

5. Lo «scrittore insorto»: Antonin Artaud

¹ Cfr. Jacques Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione* (1966), in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, pp. 299-323 (ed. or. 1967).

² Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione* cit., pp. 307-08.

³ *Ibid.*, p. 319.

⁴ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1938), in *Œuvres complètes*, n. ed., IV: *Le Théâtre et son double - Le Théâtre de Séraphin - Les Cenci*, Gallimard, Paris 1978, p. 140. All'edizione delle opere artaudiane Paule Thévenin - che qui ricordo con commozione - ha dedicato gran parte della vita: un'impresa grandiosa, che giudico condotta con probità e rigore, nonostante sia stata oggetto di contestazioni. Su questa edizione si basa il documentato saggio di Florence de Méredieu, *C'était Antonin Artaud*, Fayard, Paris 2005.

⁵ Artaud, *Le Théâtre et son double* cit., p. 140.

⁶ Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione* cit., p. 321.

⁷ *Ibid.*, p. 322.

⁸ Antonin Artaud, lettera a René Allendy del 30 novembre 1927, in *Œuvres complètes* cit., I, 2: *Textes surréalistes - Lettres*, Gallimard, Paris 1976, p. 144.

⁹ Artaud, lettera ad Allendy del 30 novembre 1927 cit., p. 144.

¹⁰ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere* cit., III: *1899*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 257.

¹¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté. Premier manifeste* (1932), in *Œuvres complètes*, IV cit., p. 91.

¹² Artaud, *Le Théâtre de la cruauté* cit., p. 115.

¹³ Id., *Le Théâtre Alfred Jarry* (1930), in *Œuvres complètes*, II: *L'Évolution du décor - Le Théâtre Alfred Jarry - Trois œuvres pour la scène - Deux projets de mise en scène - Note sur «Les Tricheurs» de Steve Passeur - Comptes rendus - À propos d'une pièce perdue - À propos de la littérature et des arts plastiques*, Gallimard, Paris 1980, p.

- ¹⁴ Id., *Le Théâtre et la culture*, prefazione a *Le Théâtre et son double* cit., p. 14.
- ¹⁵ Id., *Sur le théâtre balinais* (1931), in *Œuvres complètes*, IV cit., p. 57.
- ¹⁶ Antoin Artaud, lettera ad André Gide del 7 agosto 1932, in *Œuvres complètes* cit., V: *Autour du «Théâtre et son double» et des «Cenci»*, Gallimard, Paris 1979, p. 88.
- ¹⁷ Id., lettera a «Comoedia» del 18 settembre 1932, *ibid.*, p. 33.
- ¹⁸ «Al riparo da ogni commentatore segreto» (Artaud, *Le Théâtre Alfred Jarry* cit., p. 45).
- ¹⁹ Id., *Position de la chair. Manifeste en langage clair* (1925), in *Œuvres complètes*, I, 2 cit., p. 51.
- ²⁰ Artaud, *Le Théâtre et la culture* cit., p. 14.
- ²¹ Id., *Préambule* (1946), in *Œuvres complètes*, I: *Préambule - Adresse au pape - Adresse au Dalai-Lama - Correspondance avec Jacques Rivière - L'Ombilic des limbes - Le Pèse-nerfs - L'Art et la mort - Premiers poèmes, 1913-1923 - Premières proses - Tric-trac du ciel - Bilboquet. Poèmes, 1924-1935 - Textes surréalistes*, Gallimard, Paris 1970, p. 10.
- ²² Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947), in *Œuvres complètes* cit., XIII: *Van Gogh, le suicidé de la société - Pour en finir avec le jugement de Dieu - Le Théâtre de la cruauté - Lettres à propos de «Pour en finir avec le jugement de Dieu»*, Gallimard, Paris 1990, p. 49.
- ²³ Cfr. Antonin Artaud, *Dessins et portraits*, a cura di Paule Thévenin e Jacques Derrida, Gallimard, Paris 1986.
- ²⁴ Id., in *Œuvres complètes*, XI: *Lettres écrites de Rodez, 1945-1946*, Gallimard, Paris 1974, p. 20.
- ²⁵ Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société* cit., p. 40.
- ²⁶ Id., lettera a Henri Parisot del 22 settembre 1945, in *Oeuvres complètes* cit., IX: *Les Tarahumaras - Lettres de Rodez*, Gallimard, Paris 1979, p. 171.
- ²⁷ Antonin Artaud, lettera a Roger Blin del 23 settembre 1945, in *Oeuvres complètes*, XI cit., p. 121.
- ²⁸ Id., lettera a Parisot del 22 settembre 1945 cit., p. 172.

²⁹ Artaud, lettera a Parisot del 22 settembre 1945 cit., p. 172.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Antonin Artaud, lettera a Henri Parisot del 6 ottobre 1945, in *Œuvres complètes*, IX cit., p. 173.

³³ Artaud, lettera a Parisot del 22 settembre 1945 cit., pp. 169-71.

³⁴ *Ibid.*, p. 171.

³⁵ Antonin Artaud, lettera a Henri Parisot del 17 settembre 1945, in *Œuvres complètes*, IX cit., p. 168.

³⁶ Cfr. Antonin Artaud, *Œuvres complètes* cit., XV-XXI: *Cahiers de Rodez...*, Gallimard, Paris 1981-85.

³⁷ Cfr. Umberto Artioli e Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978, e Françoise Bonardel, *Antonin Artaud, ou La fidélité à l'infini*, Balland, Paris 1987.

³⁸ Antonin Artaud, lettera a Gaston Ferdière del 13 marzo 1943, in *Œuvres complètes*, IX cit., p. 18.

³⁹ Cfr. Deleuze e Guattari, *L'anti-Edipo* cit.

⁴⁰ Cfr. Eugène Minkowski, *La schizofrenia. Psicopatologia degli schizoidi e degli schizofrenici*, Einaudi, Torino 1998 (ed. or. 1927).

⁴¹ Antonin Artaud, in *Œuvres complètes*, I cit., p. 41.

⁴² Jacques Lacan dirigeva il Centro di smistamento degli internati all'Ospedale psichiatrico di Sainte-Anne. Cfr. Méredieu, *C'était Antonin Artaud* cit., pp. 661-63, e Thomas Maeder, *Antonin Artaud*, Plon, Paris 1978, pp. 216-17.

⁴³ Antonin Artaud, in *Oeuvres complètes*, I cit., p. 24.

⁴⁴ Susan Sontag, *Un approccio ad Artaud* (1973), in *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino 1982, p. 58 (ed. or. 1980).

¹ Marc Augé, *Futuro*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 11.

² *Ibid.*, p. 132.

³ Traggo questo neologismo da un altro neologismo francese, *despérance*, coniato nel primo Ottocento da Alfred de Musset, a proposito del *mal du siècle* e della *mélancolie* come crollo della speranza e perdita del futuro. Cfr. Galzigna, *Vanità dell'«Homo faber»* cit.

⁴ Cfr. David Couzens Hoy, *The Time of Our Lives. A Critical History of Temporality*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2012.

Indice

Prologo

Ringraziamenti

Rivolte del pensiero

1. Temi e narrazioni. Quasi una prefazione

Centralità dell'esperienza

Le ragioni inesplorate del Noi

L'irruzione dell'evento

2. Spaesamenti

Meister des Unheimlichen. Maître du mystère

«Un sentimento non familiare del mistero»

L'impero delle luci

3. Sintesi disgiuntive, disgiunzioni creative

«Quando il Terribile è già accaduto»

La sfida antropologica di Darcy Ribeiro

Intermezzo: tra i Guaraní

4. Libertini e perversi: la passione del molteplice

Passioni libertine

I perversi e la passione reclusa

5. Lo «scrittore insorto»: Antonin Artaud

Il parricidio

L'altra scena

La parola, il gesto, il grido

Il libro perduto e lo «scrittore insorto»

Incarnazione e dolore

Poscritto

Indice dei nomi